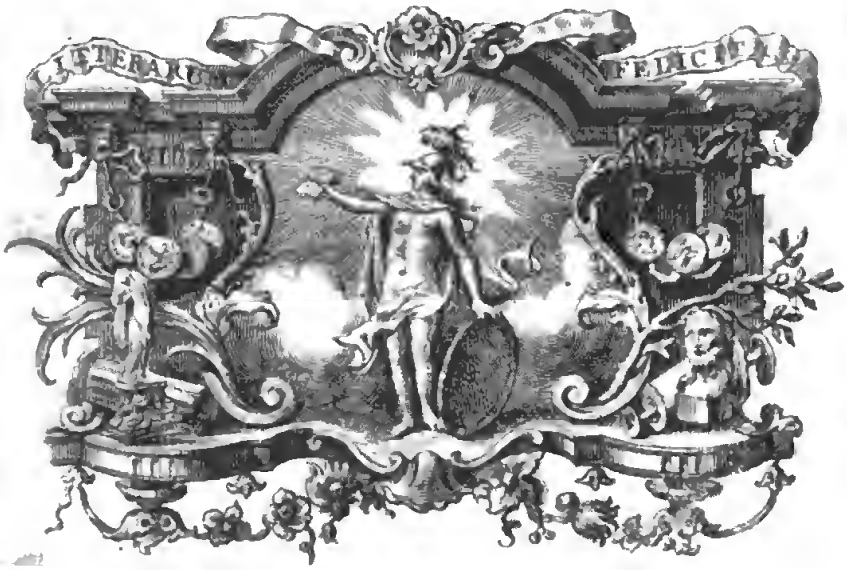
TRATTATO
COMPLETO, FORMALE E MATERIALE
DEL
TEATRO
DI
FRANCESCO MILIZIA.



IN VENEZIA,

NELLA STAMPERIA DI PIETRO Q. GIO: BATT. PASQUALI.

MDCCXCIV.

CON LICENZA DE' SUPERIORI.

PREFAZIONE.

LA prima edizione di questo libro pubblicato in Roma a dì 25 Decembre 1771, sparì subito; a dì 11 Gennajo 1772 non era più vendibile alcun esemplare; non già perchè tutti si fossero venduti, non se n'era anzi venduto neppure uno; ma perchè furon tutti ritirati per ordine del Maestro del Sacro Palazzo Pontificio, e passati in potere di Don Baldassare Odescalchi Mecenate del libro, con condizione di non fargli vedere più luce. Le cause di questo fatto sono note in Roma, nè debbono esserlo altrove.

All'Autore dispiacque soltanto, che non fosse più uscita sopra quel suo libro una forte critica, che già si era preparata, per inserirsi nelle nuove Efemeridi di Roma. Gli sarebbe stata grata gratissima, perch' egli si avrebbe approfittato de' lumi di que' valentuomini per correggersi de' suoi errori. Nondimeno ei si è ingegnato trarre qualche profitto da quella censura abcrtita; si è fatto egli censore di se stesso, ed alla meglio che ha saputo, ha corretto varj passi di questa operetta, altri ne ha modificati, e vi ha fatte alcune aggiunte. Spera per altro, che gli stessi lette-

rati Efemeridisti l'onoreranno delle loro savie censure, come è stato onorato in un Giornale, che si stampa in Venezia dal Fenzo col titolo di Europa Letteraria. Egli ama i censori, e delle giuste censure ei non si piglia maggior pena di quella, che si suol prendere allora quando da' suoi domestici vede scamatare i suoi vestiti per cavarne la polvere, e per assicurarli dalle tignuole. Li prega perciò con sincerità a fargli questa grazia, e sarà loro tanto obbligato, quanto può esserlo chi nella inchiesta del vero

Altro diletto che imparar non trova.

IDEA

IDEA DELL' OPERA,

CAP. I.

CAP. II.

CAP. III.

CAP. IV.

CAP. V.

CAP. VI.

CAP. VII.

NOI RIFORMATORI

DELLO STUDIO DI PADOVA.

CONcediamo licenza a *Pietro Pasquali* Stampator di *Venezia* di poter ristampare il Libro intitolato *Trattato completo, formale e materiale del Teatro, di Francesco Milizia*; osservando gli ordini soliti in materia di stampe, e presentando le solite Copie alle pubbliche Librarie di Venezia e di Padova.

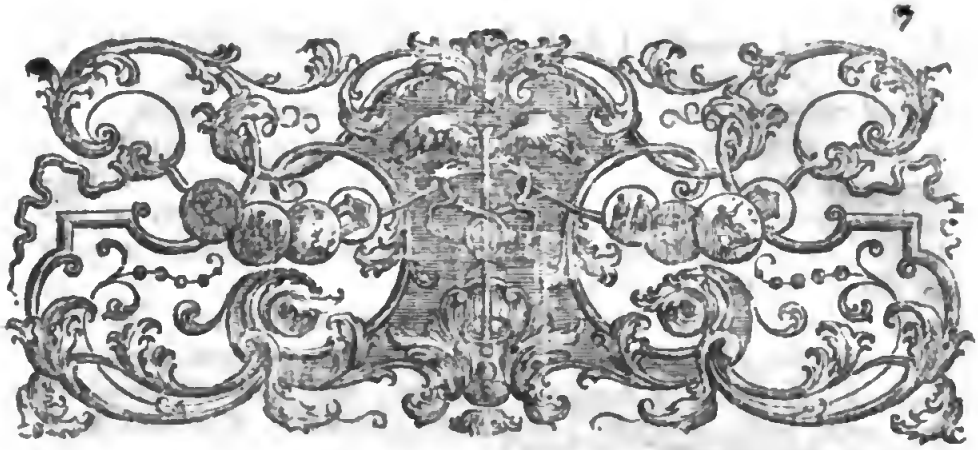
Data li 6 Giugno 1794.

(PAOLO BEMBO Rif.
(PIERO ZEN Rif.
(FRANCESCO VENDRAMIN Rif.

Registrato in libro a carte 573, al num. 16.

Marcantonio Sanfermo Segr.

CA-



CAPITOLO PRIMO

Del Teatro in generale.

IL Teatro è tra le censure del Mondo serio e gli applausi del bel Mondo. I Moralisti sì Teologi che Filosofi, non vi veggono che sciocchezze, dissipazioni, scandali; giungono fino a sentenziarlo per una fucina di peccati e di vizj, e gridano alla distruzione. Frattanto i Teatri sono sempre tutti affollati d'ogni ceto di gente; e le persone civili, la Nobiltà, i Ministri di Stato, i Sovrani stessi ne fanno una delle loro principali delizie: delizia vantata d'innocenza, anzi di utilità.

Fra questi due estremi si potrebbe mai ritrovare qualche mezzo virtuoso, che riconciliasse i due opposti partiti? Bella cosa sarebbe contentar tutti. Mettiamoci in cerca di questa Pietra Filosofale.

Non si può negare a' venerandi Moralisti, che il Teatro non sia pieno di difetti producenti gran mali. Dunque si distrugga. Ma non v'è apparenza ch'esso si voglia lasciar distruggere: s'ergono anzi continuamente nuovi Teatri, e quella città che n'è priva, è riputata una ben meschina città: perchè neppure si può negare, che il Teatro non sia di gran diletto. Dunque si riformi. Gli si sradichino tutti que' difetti, de' quali è infestato, e si riduca al maggior utile, al maggior piacere.

Se questa riforma è possibile, se è praticabile, e se felicemente sarà eseguita e mantenuta, non vi saranno più dispute, saranno tutti contenti, e ciascun partito vi guadagnerà. Vi guada-

dagneranno i censori, i quali invece d'impiegar vanamente il loro tempo in isterili declamazioni, si occuperanno ad invigilare sull'emendazione del Teatro, a conservarne la purità, ed a godere il frutto delle loro fatiche. Vi guadagnerà molto più ancora il Mondo allegro in non essere più disturbato da scrupoli in questo suo divertimenno, da cui egli trarrà diletto ed utile in assai maggior copia, e d'una qualità più squisita di quello che finora non ha tratto.

Il progetto d'una tale riforma esige un'analisi del Teatro. Ma per fare questa analisi, e dire quanto si conviene in questa materia, ci vuole un foraggio generale, anzi un saccheggio sopra molti libri. Muratori, Algarotti, Batteaux, d'Alembert, l'Enciclopedia, le Memorie dell'Accademia delle Iscrizioni, e quanti ci verranno per le grinfe, saranno tutti depredati, e se ne riporteranno squarci interi, senza altre citazioni, inutili al dotto, ed all'ignorante lettore, e tanto più inutili, quanto che dove parla la ragione, le autorità debbono tacere. Ma perchè ridire cose già dette? Finchè sussistono gli stessi abusi, ciascuno ha diritto di predicare, e di ridire come a' fanciulli, più volte le stesse cose.

Il Teatro, come tante altre cose di questo Mondo, trae la sua origine dalla noja, molla generale, e ben potente ad eccitare i maggiori movimenti ne' petti umani. Qualcuno crudelmente annojato (verisimilmente sarà stato qualche Principe) avrà avuta la prima idea di far rappresentare sopra un tavolato gl' infortunj, gli errori, le sciocchezze de' nostri simili per passare così il tempo, e sentir meno l'insipidezza della propria esistenza.

Non dovette passare gran tempo ad accorgersi, che le altrui disgrazie o scempiaggini così rappresentate consolavano, o guarivano dalle loro proprie quelli, che da attori resi spettatori della vita umana, ne sentivano raddolcito il peso e l'amarezza.

Il primo effetto dunque del Teatro è stato come un trastullo dato a fanciulli adulti che tribolano, cioè un piacere per distrarsi dalla noja, dalla inerzia, e da' disgusti della vita. Questo piacere, che nella sua origine può riguardarsi come negativo, è divenuto poi positivo e reale, a misura che la rappresentanza di qualche azione interessante e curiosa della vita umana si è fatta nella maniera più viva e più naturale: appunto come si ha vero diletto in ravvisare espressa vivamente in tela o in marmo qualche produzione dell'uomo o della natura.

Il

Il secondo effetto del Teatro è stato l'utile: perchè una tale rappresentazione avverte necessariamente gli spettatori a correggersi de' loro vizj e difetti, ed a soffrire con pazienza le proprie sventure.

Questi due effetti, Piacere ed Utile, uniti sempre, ed amalgamati insieme, formano l'oggetto del Teatro. Oggetto massimo; che consiste *nella Morale posta piacevolmente in azione per iscuotere ed animare gli spettatori alla virtù*.

Quattro sono le principali specie di rappresentazioni che si fanno nel Teatro, Tragedia, Commedia, Pastorale, ed Opera.

1. La *Tragedia* è la rappresentazione d'un fatto eroico, per eccitare terrore e compassione.

2. La *Commedia* è un'azione finta, in cui si rappresenta il ridicolo, per correggerlo.

3. La *Vita campestre* rappresentata con tutte le sue grazie, forma la *Pastorale*.

4. L'*Opera* è la Tragedia, o la Commedia posta in versi e in Musica, per eccitare una più forte impressione. Se una Tragedia in versi è rappresentata in Musica, dicesi a dirittura *Opera*; e se una Commedia è in versi ed in Musica, si chiama *Burletta*.

Queste quattro specie di rappresentazioni Teatrali formano quella parte di Poesia, che si chiama *Poema Drammatico*. Per maggiore intelligenza si sviluppi tutto colle definizioni.

La Poesia è *l'Imitazione della bella Natura espressa con discorso misurato a fine d'istruire e di dilettare*. All'incontro la Prosa o l'Eloquenza è la Natura medesima espressa con discorso libero.

Imitare la bella Natura è lo stesso che imitare una scelta di parti naturali perfette, componenti un tutto perfetto, il quale naturalmente non si dà. Tutte le arti s'impiegano ad imitare la Natura per nostro utile o diletto. Ma la Natura non produce cosa (almeno riguardo a noi) che sia perfettamente buona o cattiva, bella o brutta. Ella si è preso piacere di frammischiare e confondere in uno stesso soggetto il bello e il brutto, il cattivo e il buono. Or le Belle Arti fanno quello che la Natura non fa. L'uomo di gusto e di genio, dopo avere ben osservata e studiata la Natura, sceglie le parti che a lui sembrano le migliori sparse qua e là nelle produzioni naturali, e ne forma un tutto compito. Questo tutto così compiuto e perfetto

relativamente a noi, è quello che si chiama la *Bella Natura*. *Tutto* immaginario, ma il fondo però è intieramente naturale. Tutto è Natura, dice Pope, ma Natura ridotta a perfezione ed a metodo.

Tis Nature all, but Nature methodized.

Forse dacchè il Mondo è Mondo, non vi fu donna sì bella come la Venere de' Medici; nondimeno tutte le parti di quella Statua sono bellezze, che separatamente esistono in realtà nella Natura, e l'Artista altro non ha fatto che sceglierle giudiziosamenre ed unirle insieme, per formarne una sola compita bellezza. Così Zeusi per dipingere una bellezza perfetta, non fa già il ritratto d'una bella donna, ma di molte donne le più belle raccoglie insieme i tratti più belli. Nella stessa guisa l'Avaro di Moliere è un avaro perfetto, che al Mondo non si dà. Perciò si dicono *Belle Arti* quelle che hanno per oggetto la Bella Natura. La Storia e l'Eloquenza rappresentano la natura tale com'è, e ne fanno il ritratto; ma la Poesia esponendo la natura come dovrebbe essere, ne fa il quadro.

Dunque l'imitazione della Bella Natura è veramente l'essenza della Poesia. L'altra sua parte poi, *espressa con discorso misurato*, cioè la Versificazione, non fa l'essenza e il fondamento della Poesia, ma semplicemente un abbellimento, e per così dire il Colorito. Possono dunque esservi, e in fatti vi sono, Poemi in prosa, come le Avventure di Telemaco; e vi sono de' non Poemi in versi, come quello di Lucrezio della Natura delle cose.

La Poesia è divisa in due gran parti; o racconta le cose altrove accadute, e questo è l'oggetto del *Poema Epico*; o le rappresenta sotto gli occhi, come attualmenle accadessero, e questo è l'oggetto del *Poema Drammatico*.

La parola greca *Dramma* significa *agire*. Si è data tale denominazione a questa specie di Poema, perchè il fatto non vi si narra, ma vi si mostra per mezzo delle persone, che vi agiscono e lo rappresentano.

E' dunque il *Poema Drammatico* una imitazione di azioni scelte, maravigliose, eroiche, o comuni, espresse con discorso misurato, a fine d'istruire e di dilettare. E siccome la Versificazione non è assolutamente necessaria alla Poesia, ne viene in conseguenza che non è essenziale nè alla Tragedia, nè alla Com-

me-

media, le quali possono benissimo essere in prosa, benchè però assai meglio saranno in versi (*).

Se la Natura avesse voluto mortrarsi agli uomini in tutta la sua gloria, cioè in tutta la sua perfezione possibile in ogni soggetto, la sola imitazione avrebbe fatto tutto il pregio dell'Arte. Ma siccome ella si è preso giuoco di frammischiare i suoi più bei tratti con una infinità d'altri d'inferiore portata, ci è

(*) *Versi*, ma non Rime. A tutti è notissimo, che la *Rima* è un'invenzione di popoli barbari, i quali non sapendo maneggiar i versi armoniosamente, hanno sentito qualche specie di piacere nella Rima. Infatti nelle contrade più inculte dell'Asia, dell'America, della Lapponia, si è trovata stabilita la Rima. E forse lo sarà stata anche in Grecia ne' tempi anteriori ad Omero. All'incontro gli elegantissimi Greci e i Latini, *quibus dedit ore rotundo Musa loqui*, la sfuggivano con uguale studio, con cui i loro inculti antenati, e gli altri rozzi la cercavano. Rimbarbarito l'Impero Latino, venne la Rima fino dalla Scizia a imperversare nel Lazio, e in truppa co' Duelli, co' Feudi, e con tante altre barbarie, che impropriamente diconsi Gotiche, scapparono ne' tempi più caliginosi i Versi Leonini, che avrebbero fatto morire di spasimo i Virgilj e gli Orazj, ma piacquero tanto ai Danti, ai Petrarchi, ed a tutto il Parnaso moderno, imitatore di quella rustichezza. Così la Rima si è introdotta presso di noi, che ce la conserviamo cara a dispetto del nostro preteso buon gusto, e del nostro progresso in ogni sorte di cultura. Tanta è la forza dell'abitudine!

Ma se la Rima è sì disgustevole nella Prosa, come può divenire sì bella ne' Versi? Piacerà solo a chi ha il gusto, e lo spirito alterato dall'abitudine. In effetto conviene averne una gran massa, per andare a perderlo nella frivolissima astrusa ricerca delle Rime, le quali snervano i pensieri, e fanno spesso dire tutt'altro che quello che si avea intenzione. E perchè andare così di buona voglia ad urtare in tanti scogli d'affettate inezie? Chi si ristringe a sormontare una difficoltà pel solo merito di sormontarla, è un pazzo, al pari di quel Ciarlatano che infilava grani di miglio per la cruna d'un ago. Quanto è estesa la difficile inutilità! La divisa del buon senso è,

Nisi utile est quod agimus, stulta est gloria.

Rimatori, Canzonisti, Sonettisti, voi già sapete, che i vostri Omeri, gli Anacreonti, i Teocriti, gli Euripidi, non hanno mai sognato d'infrascare Rime, nè d'intralciare versi in un numero capricciosamente prescritto. Il loro studio, e lo studio di Virgilio, di Orazio, di Lucrezio, di Catullo, di Terenzio, non fu di *Rimare*; ma di condire i loro Versi con Ritmo e con Armonia. Ma i poveri Francesi senza Rima resterebbero quasi senza versi. Ci pensino essi. Ma i nostri più gran Poeti Italiani hanno rimato, sono piaciuti, e piacciono; dunque si seguiti a Rimare: Ecco il linguaggio di chi non vuole il gusto sottomesso alla ragione.

voluta perciò una scelta; e questa scelta ha richiesto alcune regole proposte dal gusto.

Il Dramma dunque ha le sue regole, alcune delle quali sono generali e comuni ad ogni Dramma, altre sono particolari a ciascuna delle quattro specie.

REGOLE COMUNI

AD OGNI DRAMMA.

I. *Diletto ed Istruzione sempre insieme*. Nella Natura e nelle Arti le cose tanto più si toccano, quanto maggior rapporto hanno con noi. Onde le opere, che avranno con noi il doppio rapporto dell' Utile e del Piacere, ci saranno più sensibili di quelle, che non avranno che l' uno de' due:

Omne tulit punctum, qui miscuit Utile Dulci,
Lectorem delectando, pariterque monendo.

Il fine della Poesia è di piacere, e di piacere con muovere le passioni. Ma per darci un piacere solido e perfetto, non deve mai muovere se non quelle passioni, che c' importa di sentir vive, e non già quelle che sono nemiche della saviezza. L'orrore del delitto, dietro a cui cammina la vergogna, il timore, il pentimento, con un lungo treno di altri supplizj; la compassione per gl' infelici, d' una utilità così estesa quanto l' umanità stessa; l' ammirazione de' grandi esempj, che ci lasciano nel cuore uno stimolo alla Virtù; l' amore puro, e per conseguenza legittimo: queste sono le passioni, che per consenso unanime e costante di tutto il Mondo, deve trattare il Dramma, ed in generale la Poesia.

La Poesia non è già fatta per fomentare la corruzione ne' cuori guasti, ma per essere la delizia delle anime virtuose. La Virtù posta in certe situazioni, sarà sempre uno spettacolo toccante. V' è nel fondo de' cuori anche più corrotti una voce che parla sempre per lei, e che gli onesti intendono con tanto maggior piacere, quanto più vi trovano una prova della loro perfezione.

Onde i gran Poeti non hanno giammai preteso, che le loro opere, frutto di tante vigilie e sudori, fossero unicamente destinate a divertire la leggerezza d' uno spirito vano, o a destare il sopore d' un Mida ozioso. Con tale scopo come mai potevano essere uomini grandi?

Le Poesie Tragiche e Comiche degli Antichi erano esempj della

della terribile vendetta degli Dei, o della giusta censura degli uomini. Facevano comprendere agli spettatori, che per evitare l'una e l'altra, bisognava non solamente comparire buono, ma effettivamente esserlo. Erano dunque una viva ed aggradevole scuola di probità e di decenza. E tali debbono sempre essere tutte le Opere Drammatiche.

II. *Soggetto straordinariamente maraviglioso*. Le azioni ordinarie, comuni, triviali, ci sono poco sensibili: le maravigliose e straordinarie ci danno impressioni forti e nuove. Lo straordinario maraviglioso consiste o nella cosa stessa che si fa, o ne' mezzi che s'impiegano per farla.

III. *Unità di soggetto, di luogo, e di tempo*. Che cosa è un Dramma? Un'azione. E perchè non due, tre, o quattro azioni? Perchè lo spirito umano non può abbracciare più oggetti in una volta. Di più, l'interesse diviso si snerva. Dunque un Dramma non può avere che un solo soggetto.

L'Unità del soggetto richiede quella del tempo e del luogo. Si cospira contro Cesare? Se questa cospirazione dura un solo mese, bisogna raccontare tutto quello ch'è accaduto in tutto il mese, e non si va più alla cospirazione rapidamente. Lo spettatore non dimora nel Teatro che quattro o cinque ore; tanto dunque dovrebbe durare l'azione, o al più al più distendersi alla durata d'un giorno. E siccome lo spettatore non cambia luogo, perciò tutto dovrebbe avvenire nello stesso luogo che gli è d'avanti, cioè in una piazza, in una strada, nel recinto d'un palazzo. Incominciare un'azione in Roma, e andarla a finire nel Messico, è un illanguidirla per viaggio. Il maraviglioso dunque è nella *Triplice Unità*.

IV. *Naturalezza e Varietà*. Non basta che un'azione sia singolare, bisogna che non sia nè troppo complicata da imbarazzare lo spirito, nè troppo semplice da infievolirlo.

Le sue situazioni, i suoi caratteri, gl'interessi, se fossero troppo uniformi disgusterebbero. Ma se l'azione fosse traversata da qualche interesse straniero, e mal intersiato, il piacere rimarrebbe interrotto, perchè all'anima posta una volta in moto spiace d'essere mal a proposito arrestata, e deviata lungi dal suo scopo.

Bisogna dunque che l'azione sia nel tempo stesso variata ed unica, vale a dire che tutte le sue parti, benchè differenti fra loro, si concatenino scambievolmente, per comporre un tutto che comparisca naturale.

Perciò i travestimenti d'Uomini in Donne, e di Donne in Uo-

uomini debbono usarsi con gran parsimonia e con verisimiglianza. E chi non si accorge alla voce, ai gesti, alla corporatura, che quegli non è un Uomo?

Spesso spesso un personaggio Drammatico in qualche prigione o giardino dice di voler dormire, e subito il buon sonno cortese gl'investe gli occhi, e sogna canoramente. Dov'è qui la naturalezza? E quale naturalezza è ne' frequenti suicidj, che si cercano fare per amore? E per amore rinunziare sovente i Regni, non so se mai sia stato in moda presso i Regnanti.

V. *Numero di Attori secondo il bisogno del soggetto.* Una gran moltiplicità reca confusione: un picciol numero insipidezza.

Impiegare personaggi inutili, per riempiere un vuoto, e poi farli sparire o restare, senza che l'azione necessariamente lo esiga, è contro l'Unità.

VI. *Caratteri distinti.* E' la Natura che lo prescrive. Ella ha posto una distinzione sensibile in tutte le cose. Quindi ogni Autore avrà il suo particolar carattere distinto dall'altro; ciascuno manterrà sempre il suo, come da principio lo ha manifestato, e ciascun farà quello che deve fare.

VII. *Contrasto ne' Caratteri.* Spicca maggiormente la differenza de' Caratteri, e il paragone si fa meglio, se s'introduce, per esempio, un fratello indulgente e l'altro inflessibile, un padre avaro a fronte d'un figliuol prodigo, un eroe fiero ed un eroe umano, cioè un falso eroe a petto d'un vero eroe.

VIII. *Immagini spirituali.* Giove fulminante, Nettuno col Tridente, Apollo, l'Aurora, Venere, Diana, sono immagini decrepite, che parlano all'immaginazione prevenuta da un falso sistema, anzi per noi sono insignificanti ed insulse. Le descrizioni delle cose materiali, della Primavera, d'una tempesta, parlano solo agli occhi, ma non istruiscono punto. Sono le immagini dello spirito quelle, che c'incantano, ci ammaestrano, e ci parlano al cuore. Chiamare gli adulatori *idolatri tiranni de' Re*, che bellissima immagine spirituale! Ognuno vede che gli adulatori non adorano i Re, che per rendersene padroni.

Queste sono le primarie regole generali e comuni ad ogni specie di Dramma.

Il vero Dramma dunque *è una scuola di virtù*; e tutto il divario fra il Teatro ben depurato, e i libri e le lezioni di Morale consiste, che *nel Teatro l'ammaestramento è in azione, è interessante, è rilevato dalle grazie e dal diletto.*

Si entri nel dettaglio di ciascun Dramma.

CA-

CAPITOLO II.

DELLA TRAGEDIA.

LA *Tragedia* è l'imitazione della vita degli Eroi, soggetti maggiormente per la loro elevazione a passioni più violente, ed a catastrofi.

L'azione è eroica, se è l'effetto dell'anima elevato ad un grado straordinario fino ad un certo punto. L'Eroismo è un coraggio, un valore, una generosità, al di sopra delle anime volgari. Eraclio vuol morire per Marziano. Pulcheria dice all'usurpatore Foca con una fierezza degna della sua nascita, *Tiranno, discendi dal Trono, e dà luogo al tuo padrone*: questi sono tratti eroici.

Anche nel vizio entra l'Eroismo, ed i vizj sono eroici, quando hanno per principio qualche qualità, che suppone un ardire ed una fermezza poco comune: tal è l'ardire di Catilina, e la forza di Medea.

Quando il Poeta ci mostra i grand'Uomini in preda alle agitazioni più grandi, si deve per necessità sentire terrore e compassione.

Il principio dunque della Tragedia è la sensibilità umana. Il terrore è un sentimento vivo della sua propria debolezza alla vista d'un gran pericolo. Il terrore sta tra il timore e la disperazione. Il timore ci lascia travedere, almen confusamente, i mezzi da scampare il pericolo. La disperazione ci precipita nel pericolo stesso. Il terrore abbatte l'anima, l'annienta in qualche maniera, e le toglie l'uso di tutte le sue facoltà, in modo che non può fuggire il pericolo, nè precipitarvisi. Un colpo di fulmine ci farà spavento, ma le sciagure dell'umanità ci affliggono.

La compassione è necessaria compagna del terrore, quando le disgrazie de' nostri simili ne sono la causa. Le disgrazie altrui ci atterriscono, e ci rendono compassionevoli; perchè vediamo una certa parità tra gl'infelici e noi, essendo la natura che soffre la medesima nello spettatore e nell'attore. V'è un Istinto morale, che porta gli uomini alla compassione, come l'Istinto fisico li spinge a nudrirsi, a propagarsi, a conservarsi.

Questo misto di compassione e di terrore fa il Tragico. Sarà vero Tragico, quando un uomo virtuoso, o almeno più virtuo-

so

so che vizioso, è vittima del suo dovere, o della sua propria debolezza, o delle passioni altrui, o d'una certa fatalità. Per fatalità però altro non si deve intendere, che un concorso di cause ignote ed inaspettate, cui tutti gli uomini sono soggetti.

Se l'atrocità dell'azione si unisce collo splendore della grandezza e coll'elevazione de' personaggi, l'azione sarà nel tempo stesso tragica ed eroica, e produrrà in noi una maggiore compassione mista ad un terrore più sensibile, perchè vediamo uomini, e uomini più grandi di noi, più potenti, più sublimi, personaggi, Principi, Re, oppressi dalle disgrazie della umanità.

Così si ha il piacere della commozione, la quale non va fino al dolore, perchè questo è il sentimento delle persone che soffrono: ma la commozione, che, per così dire, è di riverbero, resta nel punto, in cui deve essere, per darci piacere.

I Poeti si sono approfittati di questi due fenomeni, cioè delle disgrazie de' Grandi, e della sensibilità negli spettatori, per eccitare orrore ai gran delitti, ed amore alle sublimi virtù. Ecco il fine della Tragedia.

Dunque il soggetto della Tragedia consiste nelle disgrazie, ne' perigli, ne' sentimenti straordinarj, e ne' vizj odiosi degli uomini grandi. Il suo fine è di elevare l'anima, di formare il cuore, di umanizzarci alla pietà, di renderci prudenti e probi. I mezzi conducenti a sì gran fine sono il terrore e la compassione. Le regole dunque della Tragedia debbono essere relative al suo principio, al suo mezzo, ed al suo fine.

REGOLE

DELLA TRAGEDIA.

I. S*Oggetto nobile ed eroico*. I soggetti più elevati più c'interessano. Onde la scelta de' personaggi, e specialmente del *primo personaggio*, deve cadere sopra persone d'un rango eminente, delle quali quanto saranno le sciagure più grandi, altrettanto ci faranno più forte impressione.

Anche le condizioni mediocri sono giornalmente soggette ad avvenimenti Tragici; e perciò il maggior numero degli spettatori, che sono in una condizione mezzana, e più vicina all'infelice che soffre, pare che dovrebbero interessarsi più al Tragico Cittadinesco, che al Tragico Eroico. Dunque calzerà il Coturno anche il Mercante e il Fabro? La Tragedia non consente a que-

questa degradazione. L'oggetto delle Belle Arti è di abbellire la Natura; onde la Tragedia deve tendere al grande, al nobile, ed i suoi soggetti saranno sempre Sovrani, o Signori di prima sfera, come quelli ai quali si attacca più forza, e più felicità, e sono i mezzi più valevoli ad aumentare il terrore e la compassione.

II. *Personaggi rispettabili*. Non si può avere interesse per alcuno, per cui non si abbia prima avuto della stima. Se dunque il Poeta vuole che c' interessiamo pei suoi personaggi, ce li renda prima amabili e stimabili, e poi ce li faccia infelici; e in tal modo c' ispiri della venerazione per coloro, pei quali ci vuole far piangere.

Dunque il principale personaggio della Tragedia non sarà mai uno scellerato, per cui non si può avere che una compassione macchinale; sarà un Eroe infelice per altrui colpa. Uno scellerato può entrare in iscena per contribuire più al soggetto principale.

Le infelicità meno interessanti sono quelle che vengono da una pura fatalità, come quelle dell' Edipo, le quali cagionano un certo orrore, ma non interessano veruno. Dall' Edipo e dalle altre rassomiglianti Tragedie non si riporta che un disgustoso ed inutile conoscimento delle miserie della umana condizione.

III. *Soggetti noti, ma lontani, o antichi*. L'antichità e la lontananza ci rendono più stimabili i personaggi: per i vicini, e specialmente per i contemporanei non si suole avere gran rispetto. Perciò la scelta di soggetti e di personaggi di qualche antichità, ma abbastanza noti per tradizione, sarà sempre la più conveniente per le Tragedie: i personaggi de' tempi vicini potranno introdursi per eccitare odio.

IV. *Caratteri interessanti*. Non solo il carattere de' principali personaggi deve essere interessante, ma gli accidenti che loro avvengono, debbono essere grandi da affliggere ragionevolmente, e sbigottire un uomo coraggioso.

Un' azione, o è eroica per se stessa, allorchè ha un grande argomento, come la conservazione d' un Sovrano, d' una città, d' una nazione: o è eroica per il carattere di coloro che la fanno, quando eglino sono Monarchi, o soggetti della più alta classe. Che un Imperator Romano di quarant' anni si disperi per dovere abbandonare una donna da lui amata per molto tempo, potrà ciò mai risvegliare gran compassione? E Tito Tragico sarà il Tito Storico? Sarebbe lo stesso dipingere Catone galante, e Bruto damerino.

V. *Amore pudico e con sobrietà*. Di tutte le passioni umane la più generale è quella di amore. Non vi sarà forse alcuno, che non l'abbia sentito almen una volta in vita sua. Tanto basta per interessarci nella rappresentazione. Ma affinchè l'amore sia degno del Teatro Tragico, bisogna che sia il nodo necessario dell'argomento, e che non vi sia tirato a forza per empiere qualche vano. Deve perciò essere o una passione veramente tragica, riguardata come debolezza, e combattuta da rimorsi; o deve condurre a disgrazie e a delitti, per far vedere che bestia pericolosa egli è.

Il Teatro nondimeno può stare benissimo senza alcuna ombra di amore. Gli Antichi non ve lo ammisero mai, forse perchè non vi agivano donne. Noi ve lo abbiamo introdotto a dritto e a traverso, l'abbiamo fomentato, e con troppa viltà. Perciò non a torto le nostre Tragedie sono tacciate di lezioni d'amore e realmente lo sono, e tanto più, quanto migliori sono giudicate. Si tratti pure d'amore ma con dignità, e s'insegni ad evitarlo, o a ben diriggerlo.

VI. *Terrore e compassione*. Gli errori de' Grandi sono quasi pubbliche calamità.

Delirant Reges, plectuntur Achivi.

Dunque la Tragedia ci deve far piangere.

La *Tragi-Commedia* dunque è una composizione mal intesa; perchè volendosi far piangere e ridere a vicenda, si eccitano muovimenti contrarj, che rivoltano il cuore. Tutto quello che ci dispone a partecipare della gioja, c'impedisce di passare subitamente all'afflizione ed alla pietà. Questo gusto, benchè palpabilmente cattivo, regna insieme con molti altri difetti su parecchi Teatri.

Ma per eccittare il sentimento Tragico, non è necessario che si sparga del sangue. Arianna abbandonata da Teseo è in una situazione più crudele che se fosse massacrata. E quante pene non vi sono più terribili della morte stessa?

Si è quistionato, se sia permesso d'insanguinare la scena. Gli Antichi assuefatti alla ferocia, non se ne facevano scrupolo. Orazio però esclude dalla vista degli spettatori gli avvenimenti troppo inumani; e con ragione, perchè la Tragedia si propone d'ispirare terrore e pietà, ma non già orrore; e gli spettacoli sanguinosi sono orrendi e barbari, e offendono l'umanità. Offendono

no anche il costume, e induriscono il cuore, come accade ai Macellai ed ai Chirurghi. Gli Antichi guazzavano in queste crudeltà, e gl'Inglesi hanno conservato ne' loro Teatri qualche pendenza a sì fiero gusto.

Si può al più al più soffrire nel Teatro qualche morte rapida, come qualche suicidio; perchè tali accidenti sono estremamente vivi e istantanei, e gli spettatori non vi si conturbano molto, massime quando que' morti sono subito portati via dalla vista.

VII. *Odio al vizio, amore alla virtù*. Ecco il grande oggetto della Tragedia, ecco la sua primaria e indispensabile obbligazione. La più grande utilità del Teatro è di rendere la virtù amabile agli uomini, di avvezzarli ad interessarsi per lei, di dare questa bella piega al loro cuore, e di proporre loro grandi esempj di fermezza, e di coraggio nelle loro disgrazie, di fortificarli, e di elevare i loro sentimenti. Se il vizio resta tal volta impunito, deve sempre andare altamente detestato, e rendersi odiosissimo; e la virtù, se non può essere sempre trionfante, sia sempre amabile e gloriosa (*).

(*) Lo stile della Tragedia deve essere grave, e composto di sentimenti nobili e grandi, e non d'ingegnosi e ricercati. Le parole sieno piane e semplici, come conviene a persone serie, che consultano fra loro di affari importanrissimi: niuna cosa più loro disdice, che il volere far pompa d'ingegno.

In Italia una certa affettazione, che si è voluto chiamare Purità, ha eretto un tribunale, che pronunzia sentenza di barbaro a chiunque nello scrivere non si serve delle parole registrate in un grosso libro denominato per una srracca metafora il Vocabolario della Crusca. Una lingua vivente è un Mercurio, che tutte le Crusche dell'Universo non sanno fissare. Alcune parole antiche per necessità si aboliscono, *verborum vetus interit ætas*, e ne nascono delle nuove, *& juvenum ritu florent modo nata, vigentque*; o perchè il concorso delle circostanze mostra altre parole presso altri popoli, che sembrano più espressive; o perchè perfezionandosi l'orecchio nazionale, corregge l'antica pronunzia a segno di sfigurare la parola, per darle più armonia. E chi vorrebbe ora servirsi dell'*unquanquo*, del *guari*, del *chenti*, del *vocolo*, e di altro consimile rancidume? E perchè non si porranno usare parole nuove e peregrine, qualora queste sieno intese subito da ogni Italiano, ed esprimano bene il pensiero? Il principal fine de' Vocabolarj non è l'insegnare le lingue, ma lo spiegare il significato delle voci, e la loro forza; così la Crusca è un serbatojo di termini e di frasi, che sono state, e sono generalmente in uso; onde si dovrebbe almeno ogni venti anni ristampare con aggiunte di nuove espressioni. I Napolitani hanno creduta la lingua Italiana come morta (ora la credono viva), e si sono

Queste sono le principali regole della Tragedia, le quali insieme con molte altre non si apprendono già dalla pedanteria de' precetti poetici, ma dagli originali lasciati da gran Poeti.

STORIA

DELLA TRAGEDIA.

E Chi crederebbe che la maestà della Tragedia abbia tratta la sua origine dalla ubbriachezza?

Mentre la Grecia era, per così dire, bambina, celebravansi a Bacco certi sacrifizj consistenti in un Caprone, che prima d' immolare, si portava in giro per le strade fra una turba di gente allegra, cantando e saltando, alla cui testa compariva sopra un somaro un uomo travestito da Sileno, e la marcia veniva chiusa da altri, che intrisi di fango, e rampicati sopra alcune car-

no perciò sforzati a scrivere, come se vivessero nel Secolo XV. stimato il secolo d'Oro, quantunque fosse ben Ferreo. Quante frasi e parole Francesi, Spagnuole, e Provenzali non si veggono chiaramente nel Boccaccio, ed in altri scrittori, che noi diciamo classici? Ed ora per noi saranno peccati mortali i Francesismi, gl' Inglesismi?

Guai a quella lingua, che non si arricchisce continuamente di nuove parole! Se è vero che le parole sono i segni delle idee, verissimo sarà altresì, che a misura che queste si accrescono, debbono accrescersi quelle. Or da cinquant'anni in qua che prodigiosi progressi non si sono fatti nelle scienze di ragionamento, di calcolo, di Geometria, di Meccanica, d' Astronomia, di Metafisica, di Fisica Sperimentale, di Storia Naturale, di Commercio, di Guerra, di Mode! Ecco una sorgente prodigiosa di termini nuovi ignoti agli antichi idiomi. E se le idee nuove si sono tratte da popoli stranieri, perchè si ha da schifare di adottarne il segno vocale? Le parole dunque non possono essere che in una mobilità perpetua ben riconosciuta ed espressa da Orazio:

Multa renascentur, quæ jam cecidere, cadentque
Quæ nunc sunt in honore vocabula, si volet usus,
Quem penes arbitrium est, & jus, & norma loquendi.

E questa novità, quest'uso, questo arbitrio donde nasce, se non se dal coraggio di sottrarsi dalla servile pedanteria?

Gl' Inglesi liberi in tutto, vogliono anche libera la loro lingua, la quale è perciò la più ricca, la più epica, la più energica, imprestando da tutte le lingue, da tutte le arti, da tutte le scienze, le parole, le trasposizioni, le inversioni, che le sono necessarie: tutto si naturalizza pres-

carrette, col bicchiere o col boccale alla mano, e mezzo cotti, ululavano le lodi del Dio de' bevitori, e tutto il popolo faceva coro. Da questo caos uscì la più nobile delle Poesie Drammatiche.

Per variare questa informità di canzoni, Tespi pensò d'introdurvi un attore. L'applauso a questa sua invenzione lo rese ingegnoso a stabilirne due, che facessero dialogo.

Eschilo fu poi il primo a dare un poco più di sesto a questa rappresentazione; poichè dalle lodi di Bacco e degli altri Dei, egli la estese a rappresentare le azioni degli Eroi; ma conservò essa tuttavia la denominazione della sua origine, seguitando a chiamarsi *Tragedia* che vuol dire *Canto del Caprone*, o del *Becco*. Eschilo inoltre inventò le decorazioni e le Macchine, ornò la scena di pitture, di statue, di are, e di tombe; v'introdusse le Ombre e le Furie crinite di serpenti; vi fece sentire il suono delle trombe, ed il fragore de' tuoni. Ei diede a' suoi attori maschere oneste, calzò loro il coturno, e li vestì di manti sì

presso quella nazione libera e dotta. E noi che adottiamo le più frivole mode, perchè non imiteremo una sì ragionevole libertà? Il troppo rispetto per la lingua Latina ci ha fatto trascurar il progresso della nostra Italiana, la quale si sarebbe moltissimo arricchita e migliorata, se gli autori Italiani avessero sempre scritto in Italiano, come i Latini sempre scrivevano in Latino, ed i Greci sempre in Greco. Anzi la nostra favella Italiana s'avrebbe estesa per tutta l'Europa, e anche un poco più in là, se Roma in vece di quel suo barbaro Latino, l'avesse impiegata in tutte le sue carte. La Musica Italiana ha reso alla nostra lingua qualche servizio.

La principal cura d'uno scrittore deve essere la chiarezza: non si parla, che per essere inteso. Ma la proprietà de' termini è il carattere distintivo degli scrittori grandi. Or come si può usare proprietà o sia convenienza di parole, quando non si ha la libertà di scegliere le più espressive e le più confacenti dovunque si possono trovare? Ognuno sa, che veri sinonimi non si danno, e quella delicatissima differenza che si osserva nelle cose naturali che sembrano le più rassomiglianti, si scorge anche nelle parole, che pajono le stesse, ma non lo sono. Dunque la proprietà della dizione richiede novità e abbondanza di parole. Da questa proprietà poi nasce la precisione, l'eleganza, l'energia, secondo la natura de' soggetti che si trattano, o degli oggetti che si debbono dipingere.

Per iscriver bene vuol essere Filosofia, che ci arricchisca d'idee. La verità, la semplicità, la natura, ecco quello che ogni Scrittore deve sempre avere avanti gli occhi. Dunque *addio Crusca*, *addio Rettorica*, *addio Poetica*, *Pedanteria addio*.

ti sì maestosi, che quegli abiti teatrali furono convertiti in sacerdotali ne' giorni di cerimonie. Eschilo non ebbe bisogno di Maestro di Capella, poichè egli stesso componeva la Musica e le danze per le sue Tragedie. Per ordine del Magistrato diminuì il coro, riducendolo a quindici persone, per lo sconcerto prodotto da quello delle Eumenidi composto di cinquanta persone rappresentanti Furie in una maniera sì terribile, che morirono di spavento molte donne, e fanciulli.

Sofocle la ridusse alle regole della decenza e del vero, e le insegnò a contenersi in un portamento nobile e sicuro, senza orgoglio, senza fasto, e senza quella gigantêsca fierezza, ch'è al di là del vero eroico. Fece interessare il cuore in tutta l'azione, lavorò i versi con successo, s'inalzò insomma col suo genio e col suo studio ad un punto, che le sue opere sono divenute le vere regole del bello. Gli applausi del suo capo d'opera, l'Edipo, lo fecero morire di gioja; avea però i suoi novant' anni.

Euripide marciò sulle stesse belle tracce, ed arricchì le sue opere delle massime di Anassagora suo Maestro. Socrate non mancava mai d'intervenire ad ogni nuova rappresentazione di questo gran Poeta. Cicerone portava sempre in saccoccia la sue Tragedie, e quando fu raggiunto dai sicarj che l'uccisero, leggeva la Medea di Euripide. Cantando de' versi di Euripide salvarono la loro vita dal furore nemico que' soldati Ateniesi disfatti in Sicilia nell'infelice spedizione di Nicia, e ritornati alla patria, la loro prima cura fu di correre alla casa dell' autore di que' mirabili versi, ai quali dovevano e vita e libertà. Il giubilo che ne provò Euripide, è il massimo che possa sentirsi da cuore umano.

La Tragedia Greca è semplice, naturale, poco complicata, e facile ad intendersi: l'azione si prepara e si snoda senza sforzo. Sembra che sia fatta senz'arte, e perciò è il capo d'opera dell'arte e dell'ingegno. Tale deve essere.

Quindi apparisce, che le Poesie Drammatiche non vengono dall' Egitto, da dove si fanno scaturire quasi tutte le arti, e le scienze. Gli Egizj, e gli Ebrei non conobbero mai il Teatro, che che ne dica M. Racine, il quale pretende, che Moisè abbia data la prima idea del Dramma nel libro di Giob, per la magnifica ragione, che quel libro è scritto in una specie di dialoghi. E' però vero che Gerusalemme ebbe non so che Teatro ed un Anfiteatro ancora, ma non già ne' suoi bei tempi di

Salo-

Salomone, ma sotto Erode il Grande, quando era sottoposta a Roma.

Roma conobbe ben tardi i Drammi. Erano già passati 390. anni della sua fondazione, allorchè afflitta da una fiera peste, ricorse agli Dei, per appagar i quali il savio Senato non trovò miglior espediente che far venire dall'Etruria degl'*Istrioni*, così detti perchè suonavano il flauto, che in lingua Etrusca chiamasi *hister*. Costoro senza recitare alcun verso, e senza imitazione fatta con discorsi, danzavano al suono de' flauti, e gestivano in varie maniere. I giovani Romani poscia si diedero ad imitare quegl' Istrioni, aggiungendovi versi senza misura e cadenza, *versi da fare spiritar i cani*. Da ciò nacque la satira, di cui non è qui luogo di ragionare. Finalmente Livio Andronico di nascita Greco portò in Roma, 514. anni dopo la sua fondazione, la conoscenza del Poema Drammatico. Così poi i Romani, imitando i Greci, ebbero gran Teatri, ma non mai gran Drammi; fatalità che ancora dura. Tale è l'ordinario destino degl' imitatori. I Romani originali nell'arte di guerreggiare e di dominare soggiogarono gran parte del Mondo, ma nelle scienze e nelle arti facendosi discepoli de' Greci, non ebbero mai valentuomini, e di que' pochi che vi furono, Cicerone, Virgilio, Orazio, Tito Livio, Vitruvio, Seneca, Plinio, niuno fu veramente Romano. La stessa sorte ha Roma moderna; ella non può gloriarsi che d'un Metastasio, e d' un Giulio Romano, quantunque cima d' uomini in ogni genere, ma forestieri, abbiano sempre vissuto fra i sette colli. Le Tragedie Latine furono meschinelle, e Seneca accanto di Euripide è un fanciullo.

Si salti una buona dozzina di secoli tenebrosi (*). In Francia

(*) Dopo Giustiniano fino al Secolo XV. non si trova che siensi più composte nè Tragedie nè Commedie. Nel Secolo XII. vi fu un'Operetta intitolata *Ludus Paschalis de adventu & interitu Antechristi* in Scena. Si mettevano in Scena il Papa, l'Imperatore, i Re di Francia, di Germania, di Grecia, di Babilonia &c. l'Anticristo, e la Sinagoga. Molti Re si lasciavano affascinare dall' Anticristo, alla fine costui restava abbattuto. Non si sa, se Dramma sì elegante fosse andato in Teatro.

In quegli oscurissimi tempi furono in gran moda i Saltimbanchi, gl' Istrioni, i Ciarlatani, i Mimi, i Poeti popolari, i Buffoni d'ogni specie, i quali piombavano a stuoli nelle Corti, specialmente nelle gran feste. A costoro si donavano armi, cavalli, drappi, danaro; e le Principesse e le gran Dame vi aggiungevano sovente i loro favori. Consimile canaglia, benchè nell'abbiezione, tuttavia sussiste quasi da per tutto.

cia nel secolo scorso il gran Corneille rimise sul piede Greco la Tragedia, resa ancora più regolare dal dolce Racine, e mantenuta in un ricco progresso da Crebillon, da Voltaire, e da altri Poeti filosofi.

Contemporaneamente Shakespear in Inghilterra la trattò con grandezza sorprendente, e con difetti insoffribili. Jonhson le tolse molte irregolarità; Addisson vi pose tutta la correzione; ed ora le due nazioni rivali gareggiano e s'imitano per godere, e si godono un nobile e purgato Teatro Tragico.

L'Italia, che al rinascere delle scienze e delle belle arti ha emulata la Grecia in ammaestrare le nazioni Europee, ha avuto prima d'ogni altra buone Tragedie, e ne ha tuttavia delle insigni, come la Sofonisbe del Trissino, la Rosimonda del Rucellai, la Merope del Maffei; ma condannate nelle librerie a divertimento delle tignuole, ne' Teatri pubblici non più si soffrono. In Italia si è piantato come per assioma, che al Teatro si debba andare per ridere e rallegrarsi, e non per affliggersi e piangere: il pianto è una vergogna.

In Francia il popolo, che non patisce certo di malinconia, ama divertirsi più piangendo, che ridendo; ed è maraviglia che gl'Italiani scimiotti de' Francesi in tante puerilità, si arrossiscano poi di piangere alla Tragedia.

Ma che importa il pianto o il riso, purchè si goda e s'istruisca? Alcuni però non sanno comprendere come la lagrimosa Tragedia possa recare diletto; è ben facile il comprenderlo. La Tragedia è un'imitazione, ed ogni imitazione è sempre aggradevole. Ci piacciono in un quadro gli oggetti i più malinconici e di maggior terrore, per la sola ragione che sono ben imitati. Di più, ci piace la novità e la grandezza straordinaria degli oggetti, e tanto più ci piace, quanto ci piccano la curiosità col differircene lo snodamento. La difficoltà ancora aumenta ogni nostra passione, ci rende più attenti, e ci produce una grata commozione. Quindi è che ogni pena, o sia pietà, o indegnazione, o pianto, che possono cagionarci i Poeti, gli Oratori, i Musici, i Pittori; ogni tristezza insomma prodotta dalle belle arti, ci diverte molto, e ci reca grandissimo diletto.

Ma anche qui ha luogo il *ne quid nimis*. Perciò uno scempio di morte e di sangue convertirebbe, come si è detto, la grata tristezza in uno spiacevole orrore. La Tragedia dunque ben intesa ci affligga pure, ci atterisca, ci faccia versare lagrime; ella ci darà però diletto, e ci sarà utile.

Il ver-

Il vergognarsi poi di piangere, è una falsa vergogna. I più grandi Eroi non si sono mai vergognati di spargere lagrime. Achille, Alessandro, Marcello, Scipione, Annibale hanno saputo piangere. E come può il pianto disonorare un uomo grande, se la sensibilità che lo produce, è una virtù? Le lagrime sparse da Enea per la gioja da lui sentita in vedere reso l'onore alla sua patria ed a que' bravi guerrieri, che l'avevano sì coraggiosamente difesa, erano lagrime d'un anima ben nata. *Sunt lacrymæ rerum*, dice Virgilio. Da qualunque sorgente derivi il pianto, sia da dolore o da tenerezza, da gioja o da ammirazione, avrà sempre la qualità della sua origine; e sarà virtuoso, e lodevole, se tale ne sarà la cagione.

Il primo rimprovero dunque, che giustamente si merita il Teatro Italiano, è d'essere privo di Tragedia, parte sì utile, e sì bella della Poesia Drammatica.

CAPITOLO III.

DELLA COMMEDIA.

SE la Tragedia riguarda il vizio in quanto è odioso, la Commedia lo riguarda in quanto è ridicolo.

Il *Ridicolo* consiste ne' difetti, che cagionano vergogna senza cagionare dolore: è una deformità ne' costumi, che offende la convenienza, gli usi ricevuti, ed anche la Morale del Mondo polito. Consiste insomma in un assortimento di cose, che non sono fatte per andare insieme. La gravità Stoica sarebbe sì ridicola ad un fanciullo, come la galanteria ad un Magistrato.

Questo *Ridicolo*, scelto con destrezza, espresso con motteggi fini e leggieri, e rappresentato nell'aspetto più piccante, ci fa ridere, perchè le sciocchezze, che non hanno conseguenze dolorose, sono ridicole.

Il Riso deriva ordinariamente dall' orgoglio. Paragonandoci con un inferiore, sorge in noi una segreta elevazione, che cagiona riso. Il fondamento dunque, e il principio della Commedia è la malizia, e la malignità umana. Noi veggiamo i difetti de' nostri simili con una compiacenza mista di disprezzo, quando questi difetti non sono nè abbastanza afflittivi per darci compassione, nè abbastanza ributtanti per muoverci odio, nè abbastanza pericolosi per incutersi terrore. Le immagini di tali difetti ci fanno sorridere, se sono dipinte con finezza; ci fanno

ridere, se i tratti di questa maligna gioja sono aguzzati dalla sorpresa.

Sarebbe certamente stato più vantaggioso cambiare questa nostra viziosa compiacenza in una pietà filosofica; ma si è trovata maggior facilità e sicurezza in far servire la malizia umana a correggere gli altri vizj della umanità, presso a poco come s' impiegano le punte del diamante a polire il diamante stesso.

Il *Ridicolo* dunque è essenzialmente l' oggetto della Commedia. Il Filosofo ragiona contro il vizio, il Satirico lo riprende con agrezza, l'Oratore lo combatte con fuoco, il Comico l'attacca con derisione, e vi riesce talvolta meglio di quello che altri si faccia co' più forti argomenti. Col suo *Ridicolo* la Commedia tende a polire i costumi, ed a correggere l' esteriore. Ella ci leva in parte la maschera, e ci presenta destramente lo specchio.

La Commedia ha tre gran divisioni. 1. Se espone gli uomini alle vicende degli avvenimenti, dicesi *Commedia di Situazione*. Questo genere è il meno piacevole, perchè ci fa ridere appunto, come si ride per l' improvvisa caduta di qualcuno.

2. Dicesi *Commedia Patetica*, quando le virtù comuni sono rappresentate con tratti che le rendono amabili, e sono esposte a pericoli ed a disgrazie, che le rendono interessanti. Un tal genere di Commedia istruisce, perchè c' interessa, e gli esempj che ci propone, ci toccano più sensibilmente.

Allorchè si dipinge il vizio, per renderlo ridicolo e disprezzabile, si chiama *Commedia di Carattere*. Questa rimonta alla sorgente de' vizj, e li attacca nel loro principio; perciò questa è la più utile di qualunque altra. E' questa che presenta lo specchio agli uomini, e li fa arrossire della loro propria immagine.

Questo terzo genere di Commedia è il più difficile, ed in conseguenza il più raro. Suppone nel suo autore uno studio consumato de' costumi del suo secolo, un discernimento giusto e pronto, ed una forza d'immaginazione, che riunisca in un solo punto di vista i tratti, che la sua penetrazione non ha potuto comprendere che partitamente. Ci vuole perciò un occhio filosofico, che colga non solo gli estremi, ma anche il mezzo delle cose. Fra l' ipocrita scellerato, e il credulo divoto si frappone l' uomo dabbene, che smaschera la scelleratezza dell' uno e che compatisce la credulità dell' altro. Fra i costumi corrotti della società e la feroce probità del Misantropo, comparisce la mo-

moderazione del Savio, il quale odia il vizio, ma non odia gli uomini. Che fondo di Filosofia non ci vuole per colpir bene il punto fisso della virtù?

La Commedia di *Carattere* riesce ancora più mirabile, se è unita con quella di *Situazione*, cioè se le persone infangate di vizj e di errori sono messe in circostante umilianti, onde si espongano al riso ed al disprezzo degli spettatori.

Chi sa bene studiare i costumi del secolo, trova un fonte inesausto di soggetti Comici di *Carattere*. Smascherare l'*Ipocrisia della Virtù*, l'*Amico di Corte*, il *Magnifico a stento*, il *Modesto effimero*, il *Diffidente*, il *Figurino*, il *Sibarita* . . . e dove non si trova il ridicolo? La politezza vela i vizj con una specie di drappo fino, a traverso di cui i gran Maestri sanno disegnare il nudo.

Il *Ridicolo* si trova da per tutto. Non v'è azione, pensiero, gesto, parola, moto, che non ne sia suscettibile. Quindi è che ciascuno de' predetti generi di Commedie può essere trattato in tre maniere diverse che si possono chiamare: 1, *Comico Nobile*; 2, *Comico Cittadinesco*; 3, *Comico Basso*.

1. Il *Comico Nobile* dipinge i costumi de' Grandi, i quali non differiscono da quelli del volgo che nella forma. I vizj de' Grandi sono meno grossolani, e per lo più sono così ben coloriti dalla politezza, che giungono a formare talvolta il carattere d' un uomo amabile. Sono veleni giuleppati che lo speculatore scompone. Ma pochi sono in grado di studiarli, e meno di coglierli nel punto giusto. La maggior parte del ridicolo de' Grandi è sì ben composto, che appena è visibile. I loro vizj hanno non so che d'imponente, che sfugge il mottegio: le sole situazioni li mettono in giuoco e li tradiscono. L'*Intrigante* che serpe vilmente la terra per elevarsi, il *Glorioso* ignorante della vera gloria, il *Sincero apparente*, il *Misterioso* di frivole inezie, ec. che bei soggetti non sono essi d'un Comico Nobile?

2. Il *Comico Cittadinesco* consiste in un aria falsa e nelle pretensioni snicchiate. Il progresso della politezza e del gusto lo hanno approssimato al *Comico Nobile*, ma senza unirlo e confonderlo insieme. La vanità che ha preso nella cittadinanza un tuono più alto di prima, tratta di grossolano tutto ciò che non ha l'aria del Bel Mondo.

3. Il *Comico Basso* imita i costumi del basso popolo, cioè di quello che si chiama Plebe. Questo genere può avere, come i Quadri Fiamminghi, il merito del colorito, del vero, del ga-

jo, come anche ha le finezze delle grazie, ed è suscettibile d' ogni onestà, e d' ogni delicatezza: e dà anche una nuova forza al *Comico Cittadinesco*, ed il *Comico Nobile*, allorchè contrasta con loro. Non bisogna però confondere il *Comico Basso* col Comico grossolano: Questo è un difetto di tutti i generi, come or ora si vedrà.

I tre generi di commedie trattati nelle tre divisate maniere, hanno le seguenti principali Regole.

REGOLE

PER LA COMMEDIA.

I. *Finezza di Ridicolo*. V' è un certo ridicolo vile, che o ci annoja, o ci nausea: questo è il *Ridicolo grossolano*, che non deve mai avere accesso in Teatro. Il vero ridicolo che ha da sceneggiare, deve essere sempre aggradevole, delicato, e non mai producente alcuna inquietudine segreta. Il Comico più grato e più difficile è quello, ch' è soltanto Comico alla Ragione. Questa bella specie di Comico non cerca d' eccitare goffamente un riso smoderato in una moltitudine grossolana, ma eleva anzi questa moltitudine quasi suo malgrado a ridere finamente e con spirito.

II. *Approssimare colla verisimiglianza la finzione alla realtà*. L' azione Tragica ha sovente qualche cosa di vero: almeno i nomi sono storici. Al contrario nella Commedia tutto è finzione, e fino i nomi sono finti. Questa finzione però, affinchè faccia un' impressione conveniente, deve essere tutta verisimile. E siccome i soggetti Comici ci sono più familiari de' Tragici, il difetto di rassomiglianza è più facile a scoprirsi nella Commedia che nella Tragedia; onde anche per quest' altro motivo, ella richiede una verisimilitudine esatta e rigorosa.

E' vero che la Commedia è una imitazione esagerata, ma questa esagerazione però deve aver i suoi limiti. La prospettiva del Teatro esige un colorito forte ed a gran tratti, ma in giuste proporzioni, cioè tali che l' occhio dello spettatore possa ridurli senza stento alla verità della Natura: Così anche il Teatro formale ha la sua Ottica, ed il Quadro è sbagliato, se lo spettatore si accorge che la Natura si stata ecceduta.

III. *Unità e continuità di carattere*.

IV. *Facilità e semplicità nella tessitura del intreccio*.

Non

Non è una combinazione possibile in rigore, ma una serie naturale di avvenimenti familiari quel che deve formare l' intrico della Commedia.

V. *Verità ne' sentimenti*. Se il fine principale della Commedia è d' istruire, come mai si può istruire senza verità?

VI. *Naturalezza nel Dialogo*. Dunque i soliloquj, gli a parte, e gli equivoci, nati dalla rassomiglianza o dal travestimento, sono contrasenso.

VII. *Nascondere ogni arte nel concatenamento delle situazioni*. Da questo artifizio risulta l' illusione teatrale. Quello che accade nella scena deve essere una pittura sì naturale della società, che ci faccia dimenticare d' essere allo spettacolo. Il prestigio dell' arte è di farla sparire in maniera, che l' illusione non solo preceda ogni riflessione, ma la rispinga, e l' allontani.

VIII. Lo *Stile Comico* deve essere umile e dimesso, con que' vezzi però, con quelle grazie, con quel gusto di urbanità, e con quelle facezie, che convengono alla lingua, in cui la Commedia è scritta.

Qualora la Commedia, specialmente se è mista di Carattere e di Situazione, vien trattata moralmente e decentemente secondo le prescritte regole, la sua dolce utilità è della più grande evidenza. Il rivocarla in dubbio, e pretendere che gli uomini sieno insensibili al disprezzo ed alla vergogna; è supporre che non possano arrossire nè correggersi de' difetti de' quali arrossiscono; è fare i caratteri indipendenti dall' amor proprio, che n' è l' anima e la causa; finalmente un mettersi al di sopra dell' opinione pubblica, cui la debolezza e l' orgoglio sono schiavi, e da cui la Virtù stessa ha sì gran pena a sottrarsi.

Ciascuna Nazione ha il suo gusto Comico particolare dipendente dalla sua particolare costituzione di governo, e da' suoi proprj costumi, dagli usi, dalle maniere, ec. onde quello ch' è Ridicolo per un paese, nol sarà per un altro, quantunque il fondo sia sempre per tutti lo stesso, cioè l' Utile e il Diletto. Vi sono però de' soggetti generalmente Comici per tutte le Nazioni, i quali sono piantati su i caratteri generali, e su qualche vizio radicale della umanità. L' Avaro di Plauto ha i suoi originali anche adesso da per tutto, e li avrà sempre. L' *Avarizia*, quella insaziabile avidità che si priva di tutto per non mancare di niente; l' *Invidia*, miscuglio di stima e di odio per li vantaggi che non si hanno; l' *Ipocrisia*, vizio travestito in virtù; l' *Adulazione*, commercio infame di bassezza, e di vanità;

tutti

tutti questi ed infiniti altri vizj esistono in perpetuo ovunque saranno uomini. Ciascuno disapproverà ne' suoi simili que' difetti, de' quali si crederà esente, e prenderà un piacere maligno in vederli umiliare: il che assicura per sempre il successo del Comico, che attacca i costumi generali.

Il Comico poi Locale e momentaneo, è ristretto al luogo, al tempo, al circolo del ridicolo che attaccca; e questo è sovente più lodevole e più efficace, perchè distruggendo i suoi modelli, impedisce al Ridicolo di stendersi e di perpetuarsi.

Ma si contrasterà forse l'utilità della Commedia, per la ragione, che gli uomini non ravvisano la loro immagine ne' difetti altrui? Falsa ragione. Si crede ingannare gli altri, ma non s'inganna mai se stesso. E chi nel pretendere un impiego, oserebbe mostrarsi al pubblico, se credesse d'essere conosciuto dagli altri, come egli conosce se stesso?

Si dirà ancora, che niuno si corregge alla Commedia. Si facciano buone Commedie, e si vedranno frequenti correzioni, come se ne sono già alcune vedute. Se l'interno è incorrigibile, almeno vi guadagnerà l'esteriore; guadagno non leggiero. Gli uomini per lo più si toccano nella superficie, onde non sarebbe picciolo profitto, se si potesse ridurre i viziosi e i ridicoli a non esserlo che dentro loro stessi. Il buon Teatro è pel vizio e pel ridicolo quello che pel delitto sono i Tribunali e i gastighi. E se i vizj, i delitti, le sciocchezze sussistono tuttavia, e sussisteranno fino che vi sarà Mondo, non perciò sono inutili i Teatri, le Leggi, le Prediche, la Storia.

STORIA

DELLA COMMEDIA.

MA è stata mai la Commedia trattata in verun paese col suo doppio lodevole oggetto, ed in tutta la regolarità?

Atene maestra d'ogni cultura, si abusò per lungo tempo della Commedia col convertirla in una Satira personale: ed in questo difettoso genere brillò falsamente Aristofane. Finalmente i Magistrati sbandirono dal Teatro questa amara e indecente imitazione delle persone, e fu la Commedia ristretta, come ogni dover esige, alla pittura generale de' costumi. E in questo lodevole genere si elevò Menandro alla più gloriosa celebrità.

Roma ebbe quasi la stessa sorte. Da principio la sua Commedia

dia fu satirica ed oscena; e Plauto si rassomigliò infelicemente ad Aristofane. Indi si corresse, e Menandro servì di modello a Terenzio.

Il dispotismo dell' Impero Romano, funesto a se stesso, alla ragione, al gusto, imbarbarì la Commedia in un assurdo di Mimi, di Pantomimi, d'Istrioni, e in quel Comico grossolano, velenoso allo spirito ed al cuore; e fino al Secolo XVI. non seppe più l'Europa che cosa fosse Commedia.

Risorte finalmente in Italia le Belle Arti (*), risorse anche la Commedia, ma irregolare e licenziosa; e tale si diffuse per tutta l' Europa con un treno di diffetti corrispondenti al carattere rispettivo di ciascuna Nazione.

In Francia verso la metà del secolo scorso si rendè pura e gastigata per opera di Moliere, che sarebbe stato ammirato da Terenzio e da Menandro stesso, e qual altro Rafaello in Pitura è dive-

(*) Il ristabilimento delle Scienze e delle Belle Arti in Italia si fissa dopo la caduta di Costantinopoli, credendosi che alcuni Greci fuggiaschi venissero a far i dottori in Italia, ed a trasportarvi la sede della letteratura. Ma a Costantinopoli v'era poca scienza e poca arte da trasportar via, e que' pochi Greci raminghi non potevano insegnar altro che un poco di Greco. Già qualche secolo prima gl' ingegni Italiani si erano destati perchè dopo un gran sonno convien destarsi, e le cause, che scossero tanto letargo, furono i buoni effetti del fanatismo delle Crociate. Da quella vorragine di tanti milioni di Europei, derivarono effetti salutari, cioè incominciò a indebolirsi il barbaro sistema feudale, ed a sorgere il Commercio, e in conseguenza la legislazione, e la cultura. La grand'epoca dunque del felice cangiamento si deve fissare nel Secolo XI. nel qual tempo accade la invenzione della carta. Invenzione importantissima, benchè ora ci sembra un nulla. Prima di questo tempo non potendosi più avere il Papiro di Egitto a causa degli Arabi non si poteva scrivere che in Pergamena, la quale era tanto cara, che spesso spesso si menava di spugna, e si radevano le vecchie pergamene già scritte, per riscrivervi sopra di nuovo. In quanti codici non si veggono gli antichi caratteri non ben cancellati cogli altri nuovi di sopra? Ecco una delle tante cause della perdita di tante opere antiche. E chi sa che non sieno stati raschiati i Livj ed i Taciti, per cedere il luogo a monacali leggende. La Carta dunque col dirozzante commercio e cogli altri buoni effetti delle Crociate, è stato il più efficace mezzo per risvegliare i talenti Italiani, onde i Danti, i Petrarchi, i Boccacci, i Bartoli, i Baldi, i Brunelleschi sorsero prima della ruina di Costantinopoli, e proseguì poi l' Italia a fiorire per l' altra interessantissima invenzione della *Stampa*, e per la cura de' Medici, dei Papi, e de' Mecenati, che anche adesso ci vorrebbero.

divenuto il modello della vera Commedia. Anche l' Inghilterra ha saputo formarsi un Teatro Comico semplice, naturale, e ragionevole, che osserva una verisimiglianza rigorosa, benchè sovente a costo del pudore.

E l'Italia un tempo Legislatrice d'ogni gusto e d'ogni letteratura a tutta l'Europa, come ha trattato sì rallegrante parte del Dramma? Non oso dirlo senza il più malinconico rossore. Gli intrichi degli amanti, le smorfie mimiche, le furberie de' servitori, hanno fatta l' essenza de' suoi soggetti Comici. Si è creduto abbellirli e lumeggiarli con un contrapposto di costumi nazionali provenienti dalla comunicazione e dalla reciproca gelosia de' piccioli Stati, in cui l'Italia per suo bene e per suo male è divisa. E' comparso nello stesso intrico il *Dottorazzo* Bolognese, il *Pantalone* Veneziano, il *Pulcinella* di Napoli, l' *Arlicchino* di Bergamo, ec. ciascuno col ridicolo dominante della sua patria, e tutti caricati di motti, di equivoci, di spropositi, di scurrilità, di abiti e di gesti buffoneschi, che fanno dell'uomo una scimia.

Una tale bizzarria piacque per la sua novità: e così la Commedia Italiana dopo la Calandra del Cardinal Bibiena, e la Mandragora del Macchiavelli, è stata condannata al genere *Grossolano* contenente tutti i difetti del Dramma, ad un intreccio sprovvisto d'arte, di senso, di spirito, di gusto, così che nella immensa sua collezione non v'è una sola Commedia, di cui un uomo di spirito possa sostenere la lettura.

Ma questo barbarismo forse già fu. Ripulite le altre Nazioni, l' Italia adoratrice delle mode oltramontane, avrà anch'essa depurato il suo gusto comico. Infatti Moliere è stato tradotto in Italiano, e rappresentato in quasi tutti i nostri Teatri. In Milano si sono rappresentate alcune Commedie del Maggi ripiene di un continuo ridere onesto, e d'una soda correzione di costumi. Il Goldoni poi, e qualche altro Poeta, hanno procurato riformare in qualche maniera la nostra Commedia, e le loro produzioni sono state dal pubblico accolte con dell'applauso. Ma frattanto l'Istrionismo, le Burattinate, e il Comico più villano, rampante, insulso, indecente, in una parola le Farse sussistono tuttavia, e sussistono imperiose e galleggianti fino nelle nostre più cospicue Capitali.

Fa pietà il Teatro *Spagnuolo*, in cui sono piaciuti tanto, ora non più, gli *Autos Sacramentales*, cioè quegli assurdi misti di Sagrosanto e di Buffonesco, in uno de' quali si è giunto fino a cele-

celebrare la Messa sul palco fra Diavoli, Angeli, e meretrici, col finire la rappresentazione *Ite Comædia est*.

Sembra certamente incomprensibile, che a creature ragionevoli possa essere grata una rappresentazione, in cui sono calpestate tutte le leggi della verisimiglianza, della morigeratezza, della convenienza, del buon senso; e trionfa solo lo stravagante e l'assurdo. E pure un gusto sì stravolto si dà. Il popolo Romano desertava dal Teatro di Terenzio, per accorrer ai Zanni, come ora si abbandona la Merope, e la Pamela, per affollarsi a Pulcinella, e ad Arlicchino. E come mai simili insulsaggini piacciono? Eccone la ragione. La Farsa, cioè la Commedia insana, trattiene, fa ridere, e non occupa punto lo spirito. All'incontro uno spettacolo ragionato esige qualche attenzione e fatica di mente. Si va dunque alla Farsa, perchè si fugge l'attenzione. Anche lo spirito ha il suo libertinaggio e il suo disordine, in cui si trova più comodo, e vi prende senza accorgersene un gusto macchinale e grossolano. Abituato una volta a questo gusto scorretto, non sente più quello del buono, dell'utile, dell'onesto; perde così l'abitudine di riflettere, e l'anima s'intorpidisce, e si spossa in un'oziosa indolenza. La Farsa non esercita nè il gusto nè la ragione, quindi piace alle anime pigre; e perciò ella è uno spettacolo pernicioso, poichè se non avesse nulla d'attraente, non sarebbe che semplicemente cattivo. Un forestiere di spirito osservando in una delle più cospicue Città d'Italia un concorso perenne di persone distinte ad un Teatro, ove tutti si squaccheravano dalle risa per il loro Pulcinella, vi scrisse dentro *Risus abundat in ore stultorum*, e all'ingresso esterno vi lasciò quest'altra iscrizione *Paragone degl' Insensati*.

E che importa, dicono alcuni, la qualità del divertimento? Basta che il pubblico si diverta, basta che al Teatro si rida a gola spiegata. Ch'è lo stesso che dire: E che deve premere ai genitori la qualità degli alimenti d'un fanciullo? Basta ch'ei mangi con piacere.

Ma ci vogliono pure almeno per il popolo, come i cibi, alcuni piaceri grossolani. Per conoscere, se ciò sia vero, si consideri il popolo nelle sue tre classi. La prima abbraccia la plebe, senza alcuna cultura di gusto e di spirito, ma che n'è ben suscettibile in qualche grado, e che ne avrebbe molto bisogno. La seconda contiene l'onesta e pulita gente, che unisce alla decenza de'costumi una intelligenza depurata, ed un sentimento delicato di buone cose. Nella terza classe v'è lo stato di mez-

zo, più esteso di quello che non si crede, il quale per vanità si sforza di accostarsi alla classe della gente culta ed onesta, ma per un pendìo naturale è trasportato verso la plebe. La politica de' Tiranni consiste a rendere gli uomini bestie; tutto perciò deve tendere alla cecità, alla stupidezza, alla schiavitù. Ma in una costituzione fondata sulla giustizia e sulla beneficenza, non si ha timore d'estendere la ragione, d'illuminarla, e di nobilitare i sentimenti d'una moltitudine di Cittadini, de' quali la professione stessa esige sovente mire nobili, sentimenti delicati, e spirito culto. Non v'è dunque alcuno interesse politico in mantenere nel popolo l'amor depravato delle cose cattive, ed un torpore di spirito. La Farsa dunque non deve permettersi nemmeno alla più vile feccia del popolo: Teatruccoli, Istrioni, Burattinate, Zanni, Saltimbanchi, ec. veleni del gusto e della morale, si sradichino e si distruggano; e si pianti e si propaghi la Commedia regolare, diretta ad un nobile piacere, ed alla correzione de' costumi.

In Germania il Teatro si pasce ordinariamente di Traduzioni Francesi senza scelta. Ma da circa venti anni in qua ha cominciato a fare qualche progresso, dopo la riforma che vi hanno recata alcuni Letterati nazionali. Gottoched fra le altre Tragedie, vi ha prodotto il Catone, dipinto con tratti degni di Addisson stesso. Gellert ha fatte alcune Commedie, fra le quali la *Falsa Divota*, e la *Donna Ammalata* sono assai ben condotte ingegnose, gaje, e ben dialogate.

Il Teatro di Danimarca è stato finora senza Tragedie, ma ha parecchi volumi di Commedie del Barone Holberg; le quali Commedie sono tutte in prosa, ed hanno del merito.

Ma giacchè sono tanto in moda fin i Magot della Cina, converrà pure dire qualche cosa anche del gusto Drammatico di quella immensa nazione. I Cinesi non hanno Teatro materiale, ma da più di tre mila anni godono bensì de' Drammi Comici e Tragici, misti di Canzoni, le quali in mezzo alla declamazione ordinaria vengono all'improvviso cantate, tendendo quel canto ad esprimere i gran moti dell'anima, la gioja, il dolore, la collera, la disperazione. Que' loro Drammi sono senza la trina unità, e privi di altre essenziali regole, come le Farse mostruose di Shakespear, e di Lope di Vega che si dicono Tragedie; ma il loro scopo è di toccar il cuore, e d'ispirare l'amore della virtù, e l'orrore al vizio. Vi sono poi delle truppe, ciascuna composta di cinque o sei persone, che fanno il mestiere di rap-

rappresentare Drammi, e sono chiamate dai Mandarini e dagli altri Signori di qualità nelle gran feste, che danno nelle loro case. Dopo il pranzo vengono i Commedianti introdotti nella gran sala bel banchetto, e fra gran cerimonie, nelle quali i Cinesi sono perpetuamente assorti, presentano un libro contenente varj Drammi; questo libro gira cerimoniosamente per le mani di ciascheduno dei Convitati, finchè sia scelto un Dramma del gusto di tutti. La rappresentazione è senza apparecchio, riducendosi tutta la decorazione in un tappeto che si distende sul pavimento della sala; da una camera vicina escono gli attori, e le donne e i domestici si affollano alle porte delle altre stanze per vedere. Nella gran raccolta, che il P. du Halde ha dato delle cose Cinesi, v' è una Tragedia intitolata l' *Orphelin de Tchao*, che ha poi prodotto l' *Eroe Cinese* del Metastasio, e l' *Orphelin de la Chine* di Voltaire. I Drammi del Giappone sono sul gusto Cinese.

Se si cerca il Poema Drammatico presso i Persi e gl' Indiani, che passano per popoli inventori, si cerca in vano: non v' è mai pervenuto. L' Asia si è sempre contentata delle favole di *Pilpay*, e di *Locman*, le quali racchiudono tutta la Morale, e con allegorie istruiscono tutte le nazioni e tutti i secoli. Pure sembra, che dopo aver fatto parlare le piante e gli animali, non si abbia da fare che un passo, per far parlare gli uomini, per introdurli sulla scena, e per formare l' arte Drammatica: frattanto que' popoli ingegnosi non vi pensarono mai. L' Africa con tutte le sue Menfi, Tebe, e Cartagini non vide mai Teatri; e probabilmente non ne avrà visti nemmeno l' America, quantunque nel Perù siasi creduto ravvisarne alcune tracce. Quindi si deve inferire, che i Cinesi, i Greci, i Romani, sono i soli popoli antichi che abbiano conosciuto il vero spirito della società. Niuna cosa infatti rende gli uomini più socievoli, raddolcisce maggiormente i loro costumi, perfeziona più la loro ragione, quanto riunirli, per fare loro gustar insieme i puri piaceri dello spirito. Nella Russia appena incivilita, e costruito Pietroburg, si sono stabiliti i Teatri; e più che la Germania si è coltivata, più ha adottato gli spettacoli scenici delle altre più culte nazioni.

CAPITOLO IV.

DELLA PASTORALE.

LA vita campestre rappresentata con tutte le sue grazie possibili è l' oggetto del Dramma *Pastorale*. Ma non basta inghirlandare di fiori qualche soggetto, e nominare Titiro, capanne, e pecorelle: bisogna mettere in una viva pittura la vita campestre, ornata solo di quelle delizie, ch'essa può ricevere.

La vita campestre consiste nel riposo, accompagnato da una moderata abbondanza, da una perfetta libertà, e da una ilarità dolce e sincera. E'una rappresentazione di quel che si chiama *Età dell' Oro*, posta a portata degli uomini, e sbarazzata di tutto quel maraviglioso iperbolico, di cui i Poeti ne hanno caricata la descrizione. E'il regno della libertà, de'piaceri, della pace: veri beni, pei quali tutti gli uomini si sentono nati, allorchè ravvisano loro stessi in qualche momentaneo silenzio delle loro passioni. E'insomma un ritiro tranquillo e ridente d'un uomo, che ha il cuore semplice e delicato, e che ha trovato il mezzo di far ritornare per lui quella età felice,

Quando era cibo il latte
Del pargoletto Mondo, e culla il bosco:
E i cari parti loro
Godean le greggie intatte,
Nè temea il Mondo ancor ferro nè tosco. (*)

Dunque tutto quello che accade alla campagna, non è degno del Dramma Pastorale: non vi si deve rappresentare e dipingere

(*) Nell' *Europa letteraria*, giornale che si stampa in Venezia dal Fenzo; v'è un estratto di questo libretto *del Teatro* della prima Edizione, e fra le censure tutte giudiziose e civili, v'è questa: *Ci spiace il trovare che il nostro Autore, che sembra intendere bene spesso la verità del ridicolo di alcune cose non universalmente derise, ci scappi fuori a descrivere l' età dell' oro con questi versi.*

Quando era cibo il latte
Del pargoletto Mondo, e culla il bosco, ec.

Questo far il Mondo pargoletto, *e metterlo a dormire nella* culla *in un* bosco, *che dovrebbe essere stato ben grande, e fuori del mondo, dove probabil-*

re se non quello che può piacere e interessare. Vanno dunque escluse le grossolanità, le durezze, i minuti dettagli, le oziose e mute immagini, e tutto ciò insomma che non ha del piccante e del dolce. Con piu forte ragione si debbono escludere gli avvenimenti atroci, e tragici, improprj della vita de' Pastori, i quali non debbono conoscere la veemenza di quelle passioni, conducenti a tali trasporti. Eglino debbono essere tutti morigerati. Uno scellerato, un furbo insigne, disdirebbero a questo genere di Poesia. Un Pastore offeso se la prenderà co' suoi occhi e colle rupi.

I Pastori deggiono esser semplici e naturali, vale a dire, tutte le loro azioni e discorsi non debbono aver niente di disaggradevole, di ricercato, di troppo sottile; ma nel tempo stesso hanno a mostrare discernimento, destrezza, e spirito ancora, ma tutto naturalmente.

I caratteri campestri, benchè nel fondo uniformi, sono però suscettibili di gran varietà. Dal solo gusto della vita tranquilla e de' piaceri innocenti si possono far nascere tutte le passioni, il timore, la speranza, la tristezza, la gioja, l'amore, l'amicizia, l'odio, la gelosia, la generosità, la compassione; e tutto ciò si può diversificare ancora secondo l'età, i sessi, i luoghi, gli avvenimenti, e può abbellirsi con danze, suoni, canti, giuochi, feste, e cogli ornamenti che somministra quella semplice vita secondo la varietà delle stagioni.

Lo

bilmente non si trovano boschi, mi pare un bisticcio pazzo, che può piacere agli orecchi, non alla riflessione. Anche a me que' versi sono sembrati sempre ridicoli, e li ho voluti riferire espressamente, per far vedere che cosa sieno i nostri più famosi Poeti Italiani. Que' versi sono del *Guarini Pastor Fido Atto* 4. *Coro*. Se ne avessi citato l'Autore, forse non si sarebbe sviluppata la graziosa censura del Giornalista. Senza i gran nomi, che tanto impongono, quante buone critiche di più non vi sarebbero! Io sono per altro molto obbligato all'Autore del prementovato estratto, quantunque egli *non sia convinto dimostrativamente della perfezione del suo lavoro*, ch'è questo libercolo: molto meno ne sono convinto io; e benchè i *Francesismi*, e'l *Romanesco rendano* (dic' egli) *poco grato il sano stile a chi ha sapore di buona lingua*.

Ringrazio il Sig. Giornalista di questo buon avviso, e m'ingegnerò di trarne profitto, col leggere i migliori autori Italiani, per trarne, s'è possibile, uno stile meno ingrato agli orecchi delicati. Lo ringrazio ancora del favorevole estratto, ch'egli si è compiaciuto di fare di questa meschina rapsodia; e mi congratulo seco della sua dottrina e del suo buon gusto.

Lo stile delle Pastorali vuole essere semplice, cioè parole e frasi ordinarie senza fasto, senza apparecchio, senza mira di piacere; ma nel tempo stesso deve essere dolce e grazioso, e senza apparenza di studio; stile difficile, e tanto più difficile, che non può esser eseguito che da uomini di spirito, i quali con difficoltà sanno occultarlo.

Gli antichi, i quali hanno avuto eccellenti scrittori di Poesie Pastorali, Teocrito, Mosco, Bione, Virgilio, non hanno conosciuta questa specie di Dramma. Aveano bensì la Scena Satirica, che consisteva in una rappresentazione giocosa fatta da' Satiri, Sileni, Dei, Semidei, e dalle Eroine. Questa servì una volta d'intermezzo alla Tragedia, come per temprarne la tristezza; indi fu eseguita separatamente e sola.

L' Italia ha alcuni Drammi Pastorali, e sono notissimi l'Aminta del Tasso, e il Pastor Fido del Guarini, i quali pei loro soggetti interamente amorosi e poco purgati, non sembrano fatti pel Teatro, quantunque un tempo sieno andati in scena. Anche la Francia ha di sì fatti Drammi, e sono molto ameni quei del celebre Fontenelle, se pure meritano il nome di Pastorali, poichè in realtà altro non sono che i brillanti Cortigiani di Versaglies travestiti da Pastori. Il Teatro insomma è interamente privo d'una sì bella rappresentazione, la quale ora riuscirebbe più che mai gradita, giacchè l'Agricoltura è in sì gran pregio, e la vita cittadinesca è tanto attossicata dalle sregolatezze del lusso.

CAPITOLO V.

DELL' OPERA.

LA Tragedia espressa in versi tali da essere rappresentata in Musica, fa il *Poema Lirico*, e si chiama *Opera* per eccellenza.

Che gli antichi conoscessero questo spettacolo in Musica, se ne convincerà facilmente chi rifletterà all'importanza, ch' eglino impiegavano ai loro spettacoli, al gran conto che facevano della Musica, ed all'immensità de' loro Teatri. Ma poco importa del Dramma in Musica degli antichi: vediamo che cosa è presso di noi.

Al risorgere delle belle arti, alcuni Poeti Italiani, Orazio Vecchi Modonese, Ottavio Rinuccini, Emilio del Cavaliere nel princi-

cipio del secolo scorso si diedero a comporre Drammi, traendone gli argomenti dalla Mitologia. Il solo maraviglioso era messo in azione. Poste in moto tutte le Deità del Gentilesimo, lo spettatore si vedea trasportato or su nell' Olimpo, or negli Elisj, or giù nel Tartaro. Sì fatti drammi erano in Musica, stimata linguaggio degli Dei, e si rappresentavano nelle Corti de' Principi, e ne' Palagi de' gran Signori, per festeggiare gli sponsali, intervenendovi numerosi Cori e Danze di varie sorte.

Il Cardinal Mazzarini trasportò questa specie di Opera in Francia, ove tuttavia si conserva, e tutte le altre Nazioni ebbero una consimile Opera in Musica nella loro lingua.

Ma in Italia ben presto si cambiò gusto. Forse que' celesti personaggi costavano troppo a farli scendere in terra; e forse veduti da vicino, vi conservavano poco la loro celestial maestà. Si pensò dunque a sbandire questa maraviglia sovrumana; e l' Opera in Musica si è ridotta in una vera Tragedia, messa in pompa dalla Musica, dalla Danza, e dalla varietà delle più ricche decorazioni. Questa è l' *Opera Italiana*, elevata a sì gran concetto, che signoreggia per tutti i Teatri d' Europa, fuorchè in Francia. Sarà certamente una gran bella cosa.

Se la Tragedia è in se stessa la produzione più sublime della Poesia Drammatica, per far detestare con orrore il vizio, e per infiammare l' anima alle più maschie virtù; che sarà ella, espressa che sia dalla Musica? da quell' arte incantatrice, per cui Orfeo si traeva dietro gli uomini, le fiere, le selve, le rupi, e per cui costruiva città, penetrava negl' inferni; piegava i Giudici di quel rigoroso soggiorno, sospendeva i tormenti agl' infelici, superava le barriere della morte, trasgrediva gl' irreparabili decreti de' destini. E che sarà questa Tragedia Musicale, corredata di Danze, di Pittura, di Scultura, di Architettura, e della più pomposa ricchezza di vesti, e d' ogni più bella decorazione? Tutte le belle arti sono poste al crociuolo per questo spettacolo. Se la Merope del Maffei mi tocca, m' intenerisce, mi fa versare delle lagrime; bisogna che nell' Opera le angosce, i mortali spaventi di quella madre sfortunata, mi trapassino tutta l' anima; bisogna che tutti i fantasmi, de' quali ella è assalita, mi atterriscano, e che il suo dolore ed il suo delirio mi squarcino e mi strappino il cuore. Sarà dunque l' *Opera* il capo d' opera degli spettacoli, il *non plus ultra* del diletto e dell' utile. Entriamo a vederla.

Ecco un vastissimo pozzo, la cui aja è rigata di gente; chi

chi discorre, chi gira il capo in qua e in là, chi legge, chi sbaviglia, e v'è anche chi dorme. Il contorno è in gran parte da fondo in cima tutto bucato di cellette, e in ciascuna è annicchiata almeno una donna circondata da un ronzio d'uomini armati tutti di telescopj, che servono loro come di bussola per saltare da cella in cella, cicalando, mangiando, sorbendo, giuocando. E l'Opera, la grand'Opera dov'è? Colà in fondo, e di là da quella doppia batteria di strumenti veggonsi muovere, o andar avanti e a dietro alcune figure in abiti straordinarj non mai usati da alcun popolo, e ciascuna così ingiojellata, che tutti insieme i Sovrani del Mondo non posseggono tante gemme. Da quelle strane figure si sente talvolta trapelare qualche esilissima voce, non si odono giammai parole, si veggono de' moti, non mai gesti. L'Opera va alle stelle, se nelle quattro o cinque ore della sua durata la maggior parte degli spettatori (giammai tutti) dà segno di volere ascoltare quel, che per un mezzo quarto d'ora canta un solo, o un pajo degli attori. Questo silenzio è seguito da un solenne sbattimento di mani, e da qualche urlo della civilissima udienza, inventrice di questo antisonnifero. Sì bella Opera viene tagliata da due Balli, ai quali tutti gli spettatori stanno attentissimi e muti, come se avessero a vederli cogli orecchi, e chi più salta, e più contorce i piedi e la vita, più applausi riscuote. Terminato il secondo Ballo, quantunque rimanga ancora un terzo del Dramma, la maggior parte se ne va via tutta ricreata, e massimamente istruita.

Se v'è al mondo spettacolo, di cui si possa dire

Spectatum admissi risum teneatis, amici?

è certamente l'Opera Italiana; sciocchezza magnifica, apparecchiata con grande studio, e con maggiori spese, ma sempre sciocchezza. Sciocchezza tale è stata paragonata all'acqua di quel fonte di Tessaglia, la quale per la sua proprietà di stupefare, non poteva essere contenuta che in cranj d'asino. (*)

Ma donde viene, che da una cosa sì eccellente in se stessa, com'è la Tragedia, unita con tanti condimenti, ciascuno in se stesso squisito, invece di risultarne un tutto perfetto, ne provenga uno sciapitissimo capo morto d'una compita inutilità? Si

(*) Lo stesso Apostolo Zeno condannava i Drammi Lirici, benchè tanti ne avesse composti; perchè tutti si vogliono pieni di abusi, e contro ogni buon gusto, non cercandosi altro che un vano diletto auricolare.

Si esamini l'*Opera* a parte a parte, cioè l'argomento del Dramma, la Musica, gli attori, i balli, le decorazioni, ed il teatro stesso: scoperta la sede e la qualità del male in tutte queste parti, si potranno applicare i confacenti rimedj.

CAPITOLO VI.

Dell'Argomento del Dramma in Musica.

LA scelta dell'argomento, o sia del libretto, è il fondamento dell'Opera in Musica. Sopra di questo fondamento, come pianta dell'edificio, si ha da ergere la Musica, la danza, la decorazione, le quali cose sono parti integranti del Dramma, e debbono fare con esso un tutto compito. Dunque il Poeta, autore del libretto, sarà il direttore di tutte queste parti, cioè del Maestro di Cappella, degli attori, de' ballerini, de' macchinisti, de' pittori, e de' decoratori. Ciascuno di costoro eseguirà la sua rispettiva incombenza, secondo la mente del Poeta, il quale solo comprende l'insieme del Dramma, e quelle parti, che non sono eseguite da lui sono però da lui previste, dettate, e dirette.

A questo effetto il Poeta deve riflettere a due principalissime cose.

1. Che il suo Dramma ha da esser posto in Musica. Onde bisogna ch'ei scelga un soggetto, cui la Musica sia applicabile. Qui è la gran difficoltà:

I soggetti cavati dalla Mitologia, si confacevano assai bene colla Musica; perchè supponendosi il linguaggio degli Dei diverso da quello degli uomini, Apollo e Venere in canto tra Amori e Grazie danzanti andavano a maraviglia. Ma sì fatti soggetti potevano esser buoni un tempo, come feste religiose per que' popoli, che follemente adoravano quelle Deità. Per noi sarebbero mascherate insulse e puerili. Con molta ragione perciò le abbiamo abolite, e se i Francesi tuttavia se le godono, non sono invidiabili in questo loro gusto. Poichè, supposto che la collera o la benevolenza d'un' efimera Deità influisca sulla sorte d'un Eroe, qual parte si può prendere in un'azione, ove niente accade in conseguenza della natura, e dell'ordine delle cose? Ove la situazione la più deplorabile può divenire in un batter d'occhio, per un colpo di bacchetta, per un cambiamento subitaneo di volontà, la situazione la più felice, e per un altro

capriccio ritornare in un istante funesta ? In questa guisa non solo si rovescia il savio precetto di Orazio *Nec Deus intersit*, ma tutta l'Opera rimane senza unità, anzi si converte in una serie d'incidenti sciolti d'ogni legame. E poi, che insulsaggini sono queste apparizioni di Dei, di spettri, di ombre, di maghi? Non si debbono credere le cose che non sono, e si debbono odiare le cose che non si credono: *Incredulus odi*. Tutto lo studio ha da essere nel disingannare il volgo, non nell'alimentarlo nell'errore e nel pregiudizio; verità sempre, e nel Teatro sopra tutto, verità interessanti.

Dunque il Poeta dato un calcio alla Mitologia ed alla Favola, non può ricorrere che alla Storia, per trarne i suoi soggetti; vale a dire, deve fare una Tragedia. Ma i soggetti storici sono poco adattabili alla Musica. Veramente un Catone, un Attilio Regolo in ariette e in trilli, è un rovescio de' loro caratteri.

2. L'altro principalissimo oggetto, che il Poeta non deve mai perdere di mira, è che i balli leghino coll'argomento dell'Opera. Or quali balli possono convenire ad un soggetto storico? Se, per esempio, nel Tito il ballo si facesse anche da soldati Romani, sempre un tale ballo sarebbe a posticcio e sconvenevole quanto un patetù Inglese, perchè il ballo non sarebbe parte integrante dell'azione.

Qual soggetto dunque dovrà il Poeta scegliere privo d'inconvenienti, per conseguire il suo fine principale, ch'è di dilettare e d'istruire senza offendere la convenienza?

Non v'è altro partito, che scegliere un'azione accaduta in tempi, o almeno in paesi da' nostri molto remoti e diversi, la quale dia luogo a più sorte di maraviglie, ma nel tempo medesimo sia semplicissima e ben nota. Se l'azione sarà per noi molto peregrina, non ci sembrerà inverisimile udirla recitare in Musica. Il maraviglioso di essa azione darà campo al Poeta d'intrecciarla di balli e di cori, e d'introdurvi varie specie di decorazioni; e l'essere semplice e nota scemerà al Poeta le preparazioni, per far conoscere i suoi personaggi: così egli avrà più tempo di porre in movimento le loro passioni, molla maestra ed anima del Teatro. L'Achille in Sciro, la Didone Abbandonata, l'Alessandro nell'Indie del chiarissimo Metastasio, sono soggetti proprj d'un'Opera in Musica. Tali sarebbero ancora molti soggetti cavati dalla Storia moderna dell'Indie Orientali, ed Occidentali, che presenterebbero un bel contrasto tra i nostri

stri costumi, e quelli delle nazioni da noi tanto dissomiglianti. Si spiegherebbe così quanto ha di più magnifico, di raro, di sorprendente la superficie di questo globo, e il canto e il ballo in tali soggetti non sembrerebbero inconvenienti.

Ma si susciterà qui una grande objezione, tenuta già continuamente accesa da molti, contro il canto della nostra Opera. E quando, e dove, dicono costoro, gli uomini parlano cantando, e cantano anche nelle loro maggiori angosce, e fino quando vanno a morte? Objezione più strepitosa, che forte. Basta riflettere, che l'essenza delle belle arti è l'imitazione della bella natura; basta ricordarsi che cosa è bella natura, e tutta la difficoltà è subito dileguata. Poichè, dove, e quando mai si è trovato un uomo di quella robusta simmetria che si ammira nell'Ercole Farnese, ed un giovane di quella svelta eleganza dell'Apollo di Belvedere? E dove sono mai accaduti quegli avvenimenti così intrecciati, e que'caratteri di personaggi, che i Poeti compongono ne' loro Poemi, e ne'loro Drammi? Ed in qual paese, ed in qual tempo fanno gli uomini naturalmente i loro lunghi discorsi in versi? L'arte fa nel tutto quello che la natura non fa che in parte. E l'arte è giunta al suo scopo, se ha saputo scegliere e combinare bene le parti prese dalla natura. Basta che gli uomini naturalmenre cantino e ballino in certe occasioni; l'arte poi fa uso di queste loro operazioni naturali, per comporre un tutto maraviglioso, aggradevole, ed utile, che naturalmente non esiste. Si vedrà in appresso sciolta del tutto questa objezione. Per ora è da esaminarsi come si possa applicare convenevolmente la Musica al Dramma.

Affinchè questa applicazione possa ben eseguirsi, deve il Poeta aver sempre in vista le seguenti considerazioni.

I. Riempiere il soggetto d'interesse, e disporlo nella maniera più semplice.

II. Tutto deve essere in azione, e tendente a grandi effetti.

III. Siccome il carattere inseparabile della Musica è la rapidità, rapido deve essere anche il cammino del Poema Lirico. Perciò non gli convengnno discorsi lunghi ed oziosi. *Semper ad eventum festinat*. Deve tutto correre al suo scioglimento, sviluppandosi con tutte le sue forze senza imbarazzo e senza intermissione; e tutti gli sviluppi successivi debbono farsi sotto l'occhio dello spettatore.

IV. Ogni scena deve offerire una situazione interessante; e queste sono quelle che somministrano le vere occasioni di cantare.

V. L'*Aria* deve essere riserbata ai gran quadri, ed acciocchè faccia tutto il suo colpo, deve essere collocata con gusto e con giudizio, e tratta sempre dal fondo del soggetto. Il segreto de' grandi effetti qui, come in Pittura, non consiste tanto nella forza de' colori, quanto nell'arte della loro gradazione. Una serie di *Arie* le più espressive e le più variate, senza interruzione e senza riposi, stancherebbero ben presto l'orecchio il più esercitato, e il più appassionato per la Musica. Il passaggio dal *Recitativo* all'*Aria*, e dall'*Aria* al *Recitativo* è quel che produce i grandi effetti dal Dramma Lirico. Senza questa alternativa l'Opera sarebbe certamente il più fastidioso ed il più falso di tutti gli spettacoli,

VI. Al pari della condotta e dello sviluppo del soggetto, lo stile Lirico deve essere semplice e rapido, senza verbosità, senza eloquenza ricercata, preciso, avaro di parole, forte, naturale, facile, grazioso, e lungi da que' tratti di spirito lambiccati negli Epigrammi e ne' Madrigali.

Ma che più regole? Le vere regole dello stilo Lirico sono i Drammi del Metastasio, il quale sarebbe in tutto un Legislatore perfetto, se vi avesse sparso meno amore, e se avesse goduto più di libertà in condurre e snodare i soggetti Tragici. E' già nota la bizzarra tirannia de' nostri impressarj. Di più, l'Imperadore Carlo VI. aveva tutta l'avversione per le catastrofi della Tragedia, e voleva che ognuno uscisse dall'Opera allegro e tranquillo. Onde il Cesareo Poeta ha dovuto accomodar tutto a questo fine, e la costruzione del suo Poema ha dovuto necessariamente risentirsi di questi legami, e la forza de' costumi ha dovuto necessariamente sparire con quella dell'intrico.

Se mai si rendesse la dovuta libertà al Teatro, niun Poeta, per quanto sia fornito di sublimi talenti, si dia a scrivere Poemi Lirici, se prima non sa bene la Musica. Non tutti i Poemi sono suscettibili di Musica; e per conoscere qual Poema, e in qual modo ne sia capace, conviene conoscere gli elementi, il gusto, e le delicatezze della Musica. Si entri dunque nell'esame di essa.

CA-

CAPITOLO VII.

DELLA MUSICA.

LA Musica è la scienza de' suoni aggradevoli all' orecchio. Per suono s'intende un moto di vibrazione nell'aria, che perviene gratamente all'organo del nostro udito sì per mezzo del canto o della voce, come per mezzo degli strumenti. Quindi nasce la distinzione tra la Musica Vocale e Strumentale.

La Musica *Vocale* ha dovuto precedere la Strumentale; perchè gli uomini non solamente hanno dovuto fare delle osservazioni sopra i differenti tuoni della loro propria voce prima di trovare qualche strumento, ma hanno dovuto imparare a buon' ora, anche dal canto naturale degli uccelli, a modificare la loro voce e la loro gola in una maniera aggradevole. Ogni essere vivente è sollecitato dal sentimento della sua esistenza a cacciare in certi istanti accenti più o meno melodiosi secondo la natura de'suoi organi. E come in mezzo a tanti cantori, l' uomo sarebbe rimasto nel silenzio? La gioja ha verisimilmente ispirato i primi canti. Da principio si sarà probabilmente cantato senza parole: indi si è cercato adattare al canto alcune parole conformi al sentimento che si avea da esprimere: e questo è il canto dettato dalla semplice natura. L' ingegnoso artista poi ha studiato gli uomini nelle loro differenti situazioni, e accorgendosi che si alza la voce, e se le dà più forza e melodia, a misura che la nostr' anima esce dal suo sesto ordinario, e vedendo che si canta in tutte le importanti occasioni della vita, e che ogni passione, ogni affezione ha il suo accento, le sue inflessioni, la sua melodia, i suoi proprj canti; l' ingegnoso artista ne ha fatta la Musica *Vocale* imitativa, cioè un linguaggio, un'arte d' imitazione, per esprimere colla melodia ogni specie di discorso, di accento, di passione, e per imitare talvolta fino gli effetti fisici.

Non si è tardato molto ad inventare la Musica *Strumentale*. I primi strumenti deggiono essere stati quelli a vento, o sia a fiato. Sentendo i sibili de'venti nelle canne, e negli altri tubi delle piante, hanno dovuto gli uomini per necessità inventare i flauti, i corni, le trombe ec. Le corde sonore poi sono così comuni, che tutti hanno dovuto ben per tempo accorgersi de' loro differenti suoni: ed ecco gli strumenti a corda, le lire, i sal-

i salterj, le arpe, i gravicembali, le viole, i violini, ec. Finalmente lo strepito sonoro reso da' corpi vuoti percossi, ha fatto inventare gli strumenti di percussione, i tamburi, i timpani ec. Tutti questi strumenti non sono altro che voci differenti, per le quali si parla agli orecchi. Sono tante macchine inventate e disposte con arte per esprimere i suoni in mancanza della voce, o per imitare la voce naturale dell' uomo. Non v' è fenomeno in natura, non v' è passione o sentimento nel cuore umano, che non si possa imitare cogli strumenti musicali. Ma non tutti gli strumenti però sono ugualmente proprj per tutte le imitazioni. Se i tuoni acuti de' piccioli flauti si faranno sentire per intervallo nella pittura d' una tempesta, la esprimeranno con molta verità. I suoni bassi e lugubri de' corni annunzieranno d' una maniera terribile l' apparizione degli spettri e dell' ombre. Bisogna ora sostenere gli strumenti a corda, ora toccarli, per esprimere differenti effetti.

L' unione e l' accordo piacevole di più suoni è ciò che si chiama *Armonia*, siccome la *Melodia* è il complesso de' canti aggradevoli. Onde tutta la perfezione della Musica consiste in esprimere colla Melodia e coll' Armonia unite insieme ogni effetto sì fisico, che morale.

INFLUENZA

DELLA MUSICA.

E Nel fisico e nel morale ha la Musica una grandissima influenza.

Riguardata come uno scuotimento, e come tremole vibrazioni impresse nell' aria per mezzo della voce e degli strumenti, la Musica influisce moltissimo sì ne' corpi inanimati, che negli animati.

Mersenno, ed altri fondandosi sopra oscuri passi di S. Agostino, e di altri Padri della Chiesa hanno osato di dire, che la caduta delle mura di Gerico, che fu un prodigio, fosse tutta naturale, e cagionata dal suono delle trombe, e degli altri strumenti. Che strumenti! Che mura!

Gli effetti della Musica su gli animali sono ancora più sensibili. Colla Musica si ammansiscono gli orsi, e fin l' asino si riduce a ballare al suono di certi strumenti. I cammeli nell' Oriente sostengono lunghi e penosi viaggi per mezzo di alcuni suo-

ni,

ni, al cessare de' quali il loro passo si rallenta, e talvolta non vogliono più camminare; e presso di noi per lo stesso fine si attaccano le sonagliere alle bestie da vettura. Certe Musiche all' incontro offendono alcuni animali, siccome si racconta d'un cane, che al suono acuto d'un violino urlava con tali lamenti, che proseguendosi una volta, per vederne l'ultimo effetto, il cane morì convulso di spasimi.

Ma particolarmente in quell' animale, che si chiama uomo, la Musica esercita fisicamente la sua maggior influenza. Un Cavalier Guascone non poteva ritenere l'orina al suono della cornamusa. Boerhaave parla d'un sordo, che sentiva un tremore per tutta la vita, ogni volta che se gli suonava vicino qualche strumento. Pitagora gran promotore della Musica fu il primo ad applicarla alla Medicina, e la Storia antica ne vanta guarigioni mirabili; la sciatica, la gotta, gli effetti isterici, la frenesia, l'etisia, e fin la peste trovano nella Musica un antidoto preteso sicuro. Anche adesso noi conosciamo i suoi effetti in chi è punto da quel ragno Pugliese detto *Tarantola*, e si pretende valevole ancora contro il morso delle vipere, degli scorpioni, e dei cani arrabbiati. Nella Storia dell' Accademia delle Scienze di Parigi si fa menzione d'un Musico guarito subito d' una febbre violenta per mezzo d'un concerto sonatogli in camera. Gli Americani si servono della Musica in quasi tutte le malattie, per così rianimare il coraggio e le forze dell' ammalato, e per dissipare il timore e l'abbattimento, sequele della malattia, e spesso più funeste della malattia stessa. Noi Europei, che abbiamo tratto tanto bene, e tanto male dall' America, avremmo potuto trasportarne anche questo specifico, il quale sarebbe stato forse più efficace di qualunque cura de' nostri Esculapj, i quali si prefiggono tutti di guarirci, *tuto*, *cito*, *& jucunde*, ma in realtà s'ingigantiscono anche i più piccioli mali colle nauseosissime spezierie, col diluvio delle acque, collo svenarsi, e col farci covare il male nella più tetra malinconia. La Regina Elisabetta ammalata a morte fece entrare nella sua camera alquanti Musici, per allontanare gli orrori, che nello stato sociale sono prodotti dalla cessazione della vita, e dalla dissoluzione della macchina, in qualunque aspetto si riguardi questo terribile cangiamento.

E' nel morale degli uomini, che la Musica deve spiegare i suoi maggiori influssi. Ella era nella più grande stima presso diversi popoli dell'antichità, e principalmente presso i Greci; e que-

questa stima era proporzionata al potere ed agli effetti, che se le attribuivano. Eglino credevano, che la Musica fosse un mezzo de' più valevoli a raddolcire i costumi, e ad umanizzare i popoli naturalmente rozzi e selvaggi. Alla Musica attribuivano la dolce morigeratezza degli Arcadi, quantunque abitassero un' aria trista e fredda: laddove i popoli di Cinete, perchè neglessero la Musica, sorpassarono in crudeltà, e in misfatti tutti i Greci.

La Musica faceva una parte principale dello studio de' Pitagorici, i quali se ne servivano per eccitare lo spirito ad azioni lodevoli, e per accendersi dell' amore della virtù. Narrasi, che Pitagora vedendo un furioso in atto d' incendiare la casa della sua bella infedele, fece cantare uno Spondeo, e la gravità di quella Musica calmò subito le smanie di quell' amante disperato.

Aveano trovato gli antichi due sorte di arie musicali: una detta *Frigia*, eccitante il furore, la collera, il coraggio, per servirsene verisimilmente ne' campi di Marte; l' altra, che dicevasi *Dorica*, ispirava le passioni opposte, e riconduceva ad uno stato tranquillo gli spiriti agitati. Riferisce Galeno, che avendo un Musico posto in furore coll' Aria *Frigia* alcuni giovani ubriachi, toccò la *Dorica*, e li calmò in un tratto. Assicura Ateneo, che un tempo tutte le leggi divine ed umane, l' esortazione alla virtù, le cognizioni di quanto concerne gli Dei e gli uomini, le vite e le azioni de' personaggi illustri, tutte insomma le cose più rimarchevoli erano scritte in versi, e cantate pubblicamente da un coro al suono di strumenti. Perciò Platone stabilisce, che non si può far cangiamento nella Musica, senza produrne anche nella costituzione dello stato; e pretende, che si possano assegnare i suoni capaci da far nascere la bassezza dell' anima, l' insolenza, e le virtù contrarie. Aristotile, che sembra non per altro aver fatta la sua Politica, che per opporsi ai sentimenti del suo Maestro, è nondimeno in ciò anch' egli della stessa opinione. Convengono insomma tutti i Filosofi e gli Storici antichi, che la Musica sia il mezzo più efficace per imprimere nello spirito degli uomini i principj della Morale, e per animarli a praticare i loro doveri; e giunsero fino ad impiegarla come un preservativo antivenereo. I mariti assenti, in vece d' infibulare scioccamente le loro mogli, o d' imbracarle con quelle cinture tanto in moda in certi paesi, le lasciavano in compagnia di Musici, i quali loro sonassero e cantassero delle Arie capaci da moderare que' desiderj, ch' esse non avrebbero

potu-

potuto soddisfare, che a costo del proprio onore. Si vuole ch' Egisto non potesse vincere i rifiuti di Clitennestra, che coll'uccidere il Musico Demodaco, lasciatole da suo marito Agamennone, per custodirle casto il cuore per mezzo della Musica. Ci pajono favole tutti questi ed altri consimili racconti. Tanto la nostra Musica è diversa dall' antica! Non si creda però che l'antica Musica sia stata sempre maneggiata colla furriferita utile robustezza. Anche gli antichi usarono ne' Teatri una Musica molle, producente effetti cattivi; e questa è quella tanto detestata da Platone, da Quintiliano, e da Plutarco.

E quale influenza ha la Musica moderna sopra i nostri cuori? Niuna. Ci dà uno sterile diletto, e nulla di più. Ma donde tanta diversità di effetti tra l'una e l'altra?

Chi ha analizzato la Musica antica e la moderna, ha ritrovato che l'antica strumentale era ben inferiore alla nostra e per l'imperfezione e per il numero degli strumenti. Gli antichi o non conoscevano affatto, o pocchissimo il *Contrappunto*, cioè l'Armonia, vero fondamento della Melodia e della Modulazione. Onde la Musica moderna (s'intende già l'Italiana) è in tutte le sue parti più estesa, più ricca, più dotta dell'antica. E come dunque con tutti questi vantaggi ella è si meschina d'influenza?

Appunto dalla sua ricchezza deriva il suo svantaggio. La confusione delle parti, la moltitudine degli strumenti diversi, che sembrano insultarsi l'un l'altro, il fracasso dell'accompagnamento che confonde le voci senza sostenerle, sono le bellezze della nostra Musica. E qual energia, e qual effetto può ella trarre da questo caos? La Musica degli antichi tutta semplice, tutta imitativa, andava al cuore, e movea efficacemente le passioni. La nostra tutta strepitosa ed insignificante non passa gli orecchi. Anticamente le voci cantavano senza sforzarsi, e così sapevano intenerire il cuore e dilettare. Ora i suoni falsi e sordi, e le volate d'una voce eccedente se stessa, non vagliono ad altro, che a scorticare gli orecchi, ed a sorprendere lo spirito. La nostra Musica sarà sempre un vano rumore, se i di lei Professori non penetrano ben al fondo a considerarne l'essenza.

DELL' ESSENZA.

DELLA MUSICA.

L'Essenza della Musica consiste nella imitazione. L'essenza della imitazione consiste nell'espressione vera del sentimento che si vuol manifestare. Ogni espressione deve essere conforme a quelle cose che si hanno da esprimere: ella è come un abito tagliato al dosso d'alcuno. Onde ogni espressione richiede unità, verità, chiarezza, semplicità, brio, novità, eleganza. La Pittura coi delineamenti e con li colori esprime le apparenze d'un' infinità di corpi animati ed inanimati; la Poesia co' suoi versi esprime quanto v'è nella Natura; la Musica co' suoi canti e suoni esprime i versi, cioè l'espressioni della Poesia. Quindi la Musica può dividersi in due parti; o imita, ed esprime i suoni non passionati, ed allora corrisponde a quello che in Pittura è un paesaggio; o esprime i suoni animati che danno sentimento; e allora è un quadro storiato.

Il Musico non è più libero del Pittore; egli è per tutto sottomesso alla comparazione che si fa delle sue opere con quelle della Natura. Se ha da dipingere, per esempio, una tempesta, un ruscello, un zeffiro: i suoi tuoni sono nella Natura; è là dove egli ha da prenderli. E se ha da dipingere qualche cosa che nella natura non esiste, come i muggiti della terra, i fremiti d'un'ombra sorgente dalla tomba, le sue idee hanno sempre da corrispondere e da rassomigliare a cose naturali. L'arte non può nè creare, nè distruggere l'espressioni, non può uscire dalla natura: le regola soltanto, le fortifica, le pulisce, ma il fondo deve restar sempre tutto naturale.

O se la Musica è un quadro, che quadro sarebbe quello, ove il Pittore avesse gettato sulla tela de' tratti arditi e delle masse dei più vivi colori senza veruna rassomiglianza ad alcun soggetto noto? Così qual canto e qual suono sarebbe quello che niente esprimesse? Musica poi mostruosa sarebbe quella ch'esprimesse tutto il contrario di ciò che avrebbe da significare. La Musica è un linguaggio universale, che parla per mezzo de' suoni; onde qualora non s'intende, è segno infallibile, che l'arte ha guastato la natura, anzi che perfezionarla. Per quanto la natura sia ricca per li Musici, se non si può comprendere il senso

rac-

racchiuso nelle loro espressioni, non è più ricchezza, è un idioma incognito, e per conseguenza inutile.

La Musica deve per necessità seguire la Poesia, perchè la Musica non ha mezzi distinti da spiegare i motivi delle sue varie impressioni; onde le imitazioni ch' ella fa della natura e delle passioni, sarebbero senza la Poesia molto vaghe e indecise. Le Arie tenere e dolci, che possono esprimere l' amore, possono ugualmente esprimere le collaterali sensazioni di benevolenza, d'amicizia, e di pietà. E come i rapidi movimenti dello sdegno potranno dalla Musica essere distinti da quelli del terrore, e dall'altre violenti agitazioni dell' anima? La Musica dunque deve essere sempre fedelmente attaccata alla Poesia; e tale era l'antica, che la seguiva passo passo, n' esprimeva esattamente il numero e la misura, nè se le applicava che per darle più splendore e maestà. Se la declamazione, anzi la semplice lettura d'un eccellente Dramma lirico ci cava le lagrime, qual energia non dovea esso acquistare dall' incanto della Musica, quando ella lo abbelliva senza opprimerlo? E qual impressione non dovea produrre in una sensibile udienza?

Ma la nostra Musica da subordinata esecutrice che fu, e che deve essere della Poesia, se n'è resa dispotica e tiranna. Gli odierni Musici non intendono più l' arte d'imitare l' armonia del verso, e di esporre le grazie poetiche. Chiedono anzi ai Poeti versi piccioli e tagliati, prosaici, irregolari, senza numero, e senza armonia; e giungono talvolta a tale stravaganza, che compongono prima le loro Arie, e poi vi fanno appicare da qualche Poetastro quelle parole che gli cadono in fantasia; così che appena si scorge, che la nostra *Opera* sia cantata in versi, e si potrebbe con ragione intitolare *Musica senza Poesia*.

Dacchè la nostra Musica ha scosso il giogo della Poesia, non è più imitativa, nulla più esprime, e niun effetto più produce. E' divenuta una raccolta di pensieri, eccellenti bensì, ma senza connessione, senza significato, e senza convenienza, appunto come gli arabeschi Vaticani di Rafaello tanto pregiati e tanto irragionevoli. La Musica la meglio calcolata in tutti i suoi tuoni, la più geometrica ne' suoi accordi, se non ha alcuna significazione, sarà come un prisma, che presenta i più bei colori, e non fa quadro: divertirà l'orecchie, e annojera sicuramente lo spirito.

Se dunque si vuole ristabilire la Musica al suo doppio oggetto di dilettare il senso, e di muovere il cuore alle belle virtù,

bisogna che si lasci diriggere dalla Poesia, e che di essa esprima i sentimenti. Allora cesseranno le comuni critiche, che le persone dell'Opera si affliggono, e se ne vanno alla morte cantando e trillando. Tale censura è fondata sulla sconnessione che passa ordinariamente tra il canto e le parole. Dove parlano le passioni, debbono tacere i trilli. Quando la Musica fosse ben adattata alla Poesia, tutte le improprietà, che ora nell'*Opera* nauseano, sparirebbero. Ma per fare ciò bisogna o che il Poeta sia Compositore, o che il Compositore sia Poeta; e non riunendosi insieme questi due rari talenti, abbia almeno il Compositore la docile discrettezza d'intendersela col Poeta, e di persuadersi una volta per sempre, che la Musica è un'espressione più forte, più viva, più calda, de' concetti e degli affetti dell' animo espressi dalla Poesia. Lulli infatti dipendeva da Quinault, Vinci dal Metastasio. Se il Compositore si conduce in questa guisa, si compiacerà in segreto della sua Musica, la quale sarà più parlante, e d'un senso piu netto, senza equivoco e senza oscurità. La peggiore delle musiche è quella che non ha alcun carattere.

Finalmente la nostra Musica Italiana ha da guardarsi da un altro malanno, ch'è quello d'una novità continua. Quella Musica che piaceva venti anni addietro, ora più non si soffre. Fosse anche Apollo il Compositore d'un' *Opera*, fatta ch'ella è una volta in un Teatro, Dio ne guardi che vi ritorni la seconda nemmeno in capo a trent'anni. Lo stesso Dramma può andare in scena quante volte si vuole, ma la Musica ha sempre da essere diversa. E questo è uno de' più grandi motivi, per cui essa Musica è divenuta come una moda passeggiera, piena d'arzigogoli, e di capricci; e viene tacciata che dopo il Vinci e'l Pergolese sia caduta, come l'Architettura nel Borrominesco; cioè che pel desiderio di sorprendere colla novità abbia smarrito il dritto sentiero d'imitare la bella natura, per piacere e giovare.

Dopo queste preliminari nozioni della Musica in generale, se ne consideri l'applicazione alle varie parti del Dramma.

DELLA SINFONIA.

LA Sinfonia è l'apertura, ed insieme il primo inconveniente della nostra *Opera*. Un pajo d'allegri, un grave, uno strepito da assordire, sono gl' ingredienti d'ogni Sinfonia. Chi ne

ha

ha sentita una, le ha sentite tutte. E' sempre una insignificanza, che si permette ad ogni Dramma.

E' nondimeno evidente, che la Sinfonia dovrebbe essere come l'esordio dell' *Opera*; ed ognuno sa che l'esordio deve essere tratto dalle viscere del soggetto che si ha da rappresentare. Quindi derivano due necessarie conseguenze.

1. Che ciascuna *Opera* dovrebbe avere la sua Sinfonia particolare, che annunciasse in certo modo l'azione, e preparasse l'udienza a ricevere quelle impressioni d'affetto, che risultano dal totale del Dramma.

2. Che ogni Sinfonia deve essere significante.

Ora le nostre Sinfonie sono tanto insignificanti, che una stessa può applicarsi indifferentemente a qualunque specie di Dramma. Qualunque musica che nulla dipinga, non è che uno strepito, e senza l'abitudine che tutto snatura, non si recherebbe più piacere che una filza di parole armoniose e sonore, prive d'ordine e di legame. Il celebre Tartini non componeva sonata, che non esprimesse qualche composizione del Petrarca, nè perdeva mai di vista il soggetto proposto. Queste sonate però per quanto sieno significanti non hanno che mezza vita, mancando loro l'espressione del canto, ch'è l'anima della Musica.

DEL RECITATIVO.

AL fracasso della Sinfonia succede il Recitativo: cosa sorda e negletta tanto dal Compositore e dagli Attori, che niuno pensa più di ascoltarlo. Veramente è d'una insipidezza e di una monotomia insoffribile. Pure esso è il fondamento dell' *Opera*.

Turte le cose di questo Mondo, e particolarmente le passioni umane, hanno i loro riposi e i loro intervalli; e l'arte del Teatro vuole, che in ciò si siegua il cammino della natura. Non si può allo spettacolo nè sempre scoppiare dalle risa, nè sempre stemprarsi in lagrime. I principali personaggi non sono sempre agitati dalla stessa intensità di passione, hanno delle alternative di passione e di calma. I personaggi subalterni, per quanto s'interessino all'azione, non possono avere gli eccessi appassionati de' loro Eroi; e finalmente la situazione la più patetica non diviene tale che a gradi, ha bisogno di preparazione, ed il suo effetto dipende in gran parte dalle cose che l'hanno preceduta e condotta.

Ecco pertanto due tempi ben distinti dell'Opera: il tempo tran-

tranquillo, e il tempo appassionato. Tutta la cura dunque del Compositore deve consistere a trovare due generi di Musica essenzialmente differenti e proprj, l'uno a render il discorso tranquillo, l'altro ad esprimere il linguaggio delle passioni in tutta la loro forza, in tutta la loro varietà, e in tutto il loro disordine. Quest'ultima maniera forma quel che si chiama *Aria*, la prima quello che si dice *Recitativo*.

Quando i personaggi ragionano, deliberano, si trattengono, e formano insieme dialogo, sarebbe ben disconvenevole, che cantassero e trillassero: allora debbono recitare. Ma qual sarà questo loro Recitativo? Eseguirlo nella maniera consueta, è un sonnifero; parlarlo semplicemente, no: un' *Opera* ora parlata, ora cantata, farebbe una discrepanza come tra gelo e fiamma. Come dunque si avrà da condurre? (*)

I maestri dell'Arte hanno provato, che il fondamento del Recitativo deve essere un'armonia che seguiti passo passo la natura; cioè una cosa di mezzo tra il parlar ordinario e la melodia. Deve dunque essere vario, e pigliar forma ed anima dalla qualità delle parole; talvolta correre con rapidità uguale al discorso, e talvolta procedere lentamente, e fare sopra tutto spiccare quelle inflessioni e que'risalti, che la violenza degli affetti ha forza d'imprimere nelle espressioni.

Per convincersi di questa verità, si osservi quel Recitativo, ch'è accompagnato dagli strumenti, e che si chiama *Obbligato*. Perchè si ascolta questo con attenzione e con piacere, se non perchè è naturale? Dunque quasi consimile a questo si faccia tutto il Recitativo, e da nojoso si convertirà in dilettevole, e tanto più dilettevole, quanto più naturale ed esprimente.

Da un Recitativo sì armonioso risulterebbe un altro vantaggio, che sarebbe di evitare quel brutto stacco che è tra il Recitativo ordinario e l'Aria, che gli scappa di mezzo all'impro-

(*) Nella Scena Lirica del *Pigmalione* del singolare M. Rousseau, eseguita a Lyone con gran successo, le parole non furono punto cantate, e la Musica non servì che a riempire gl'intervalli de' riposi necessarj alla declamazione. Rousseau volle dare con quello spettacolo una idea della Melopea de' Greci, e della loro antica declamazione teatrale; volle perciò che la Musica fosse espressiva, e che dipingesse la situazione, e per così dire, il genere d'affezione, che provava l'Autore stesso. Alcuni pezzi di quella Musica furono composti dal medesimo Rousseau, ed il resto da M. Coignet. E perchè su quel saggio felicemente riuscito in Francia, non se ne fanno de' consimili in Italia? Correggerci, oh che vergogna!

provviso come un razzo matto. Deve passare bensì una sensibile differenza tra il Recitativo e l'*Aria*, ma non già un salto come da terra in cielo. E chi dà in trasporti di passione, senza prima averne provato per qualche tempo i varj gradi?

DELLE ARIE.

L'*Aria* è lo sviluppo d'una situazione interessante: è la perorazione e la ricapitolazione della scena. Con quattro piccoli versi somministrati dal Poeta, il Musico cerca d'esprimere non solo la principal idea del suo personaggio, ma anche tutti i suoi accessorj e le sue degradazioni. Quanto meglio il Compositore indovinerà i movimenti più segreti dell'anima in ciascuna situazione, tanto più la sua Aria sarà bella. Qui è dove egli dovrà spiegare tutta la ricchezza della sua Arte, riunendo l'incanto dell'armonia a quello della melodia, e il prestigio delle voci a quello degli strumenti. L'esecuzione poi dell'*Aria* si dividerà tra il canto e il gesto; poichè essa richiede non solo un abile Cantore, ma anche un Attore intendente. Questo è quel che l'*Aria* dovrebbe essere. Vediamo quello che attualmente è.

Incomincia l'*Aria* non già dal canto, ma da quei preliminari di Ritornelli, sempre inutili, e sovente importuni, i quali snervano tutta l'azione; poichè quel personaggio è frattanto costretto a starsene colle mani alla cintola; aspettando che finisca il Ritornello, che non finisce sì presto, per dare sfogo a quella passione che gli bolle nel cuore.

Canta finalmente, ma una folla di strumenti opprime così la voce, che non si ode che di tempo in tempo qualche lontanissimo strido, qualche urlo. E perchè tanta marmaglia di violini? E perchè sbandire le Violette, che sono una cosa di mezzo tra i violini ed i bassi? E perchè non rimettere i liuti e le arpe, che col loro pizzicato danno ai ripieni un non so che di piccante?

A quelle *Arie* poi, dove la voce gareggia con una tromba o con un oboè, e fanno tra loro botta e risposta fino a sfiatarsi, succede un tremuoto di applausi. Ma che cosa s'imita allora? Qual affetto poetico si esprime? Ogni *Aria* dovrebbe essere sobriamente accompagnata da diversa qualità di strumenti, in maniera che ciascuno strumento convenisse all'indole delle parole per la giusta espressione dell'affetto.

Chi nell'Arie dà più negli acuti, è il più bravo, cioè il me-

no

no melodioso. E chi non vede che gli acuti sono nella Musica quel che in Pitura sono i lumi ardenti?

E que' frequenti passaggi da un polo all' altro, quando non sieno richiesti dalla passione e dal moto, sono vere interruzioni del senso musicale.

E quelle eterne ripetizioni di parole, di versi, di parti intralciate, scombussolate, rimescolate, che laberinto non sono esse mai? Le parole non vanno replicate, se non con quell' ordine che detta la passione.

La prima parte dell' Aria suol essere un fuoco artificiale, la seconda poi una gnagnera, da cui si ritorna alla prima parte, la quale (caschi il Mondo) si ha da replicare quattro volte interamente, e separatamente in frastagli senza numero, affinchè ogni spettatore se ne parta con sazietà. I più grandi intelligenti di Musica non possono soffrire tanta Musica.

Son ordinariamente attentissimi i Maestri di Cappella ad esprimere le parole dell' *Aria*. Raddolciscono le note alle parole *calma*, *sposo*, *padre*, esprimono il *cielo* con tuoni alti, e con bassi la *terra*, e l' *inferno*; sopra i *fulmini* e i *tuoni* scorrono impetuosamente, e con una dozzina di slanciamenti di voce spiegano la parola *mostro furioso*. Ma non sono queste ed altre consimili puerilità, ch' esprimono la situazione dell' anima, ed il senso dell' *Aria*: queste non ispiegano che qualche parola, e guastano il sentimento del tutto. Gli stessi inconvenienti trovansi ne' Duetti.

Peggio poi ancora sono eseguiti i Cori, resi così insipidi, che niuno più si degna ascoltarli. Pure se dal Poeta fossero annicchiati a dovere, ed esprimessero con semplicità i sentimenti d' un popolo, che detesta con brevi imprecazioni le crudeltà d' un tiranno, o applaudisce con acclamazioni di gioja un eroe benefico, diverrebbero grati e interessanti, se fossero però eseguiti da una Musica espressiva.

Anche nelle Tragedie recitate si possono cantare i Cori, come un tempo si praticò in Ferrara nella Egle del Giraldi, nell' Aretusa del Lollio, nell' Aminta del Tasso. Questi Cori tragici dovrebbero sempre raggirarsi a lodare la virtù, a condannare i vizj, a confortare gl' infelici. A questi Cori dovrebbe unirsi la musica or lamentevole, or giuliva, ora mista, secondo il loro diverso argomento. Questo dà piacere e sollievo agli uditori, talvolta stanchi e ripieni de' gagliardi effetti, che la Tragedia imprime: così prendono fiato e riposo al fine degli Atti, ser-

ven-

vendo que' cori come d'intermezzi ben convenienti, e non come quelli improprissimi che attualmente si usano nelle Tragedie, e nelle Commedie.

Da quanto finora si è detto, facilmente apparisce, che il gran male dell'odierna Musica Italiana è nel troppo. Questo troppo ha cagionato ornati, ritagli, tritumi, centinature, bizzarie, che hanno fatto perdere di vista l'oggetto principale della Musica, il quale consiste in esprimere nella maniera più naturale e più semplice i sentimenti della Poesia, affinchè ne sia il cuore più vivamente toccato. Volete veramente delle Ariette toccanti, e che si scolpiscano nella memoria di tutti? Fatele che dipingano ed esprimano il sentimento del Poeta; fatele nella maggior naturalezza, e come suol dirsi, *Parlanti*. La bella semplicità può sola imitare la natura. Fu questa semplicità che rese celebri Vinci e Pergolese. Le ricercate conditure dell' arte sorprendono, ma non vanno al cuore.

Se si vuole che la Musica sia semplice e toccante, vi ci usi più melodia, e meno Contrappunto. Il Contrappunto è composto di varie parti; l'una acuta e di andamento presto, l'altra grave e tarda: ed ambedue deggiono trovarsi insieme, e ferire gli orecchi in un tempo. Come può dunque il Contrappunto muovere nell'animo una tale determinata passione, la quale richiede un determinato moto? L'allegria vuole moto veloce, e tuono intenso ed acuto; la mestizia moto lento, e tuono rimesso e grave. La melodia all'incontro cammina sempre d'un passo e d'un tuono allo stesso fine, e perciò ella è attissima ad accendere in noi qualunque passione. La melodia non ha bisogno di tanto profonda dottrina, come il Contrappunto, ma esige però un gusto finissimo ed una somma discrezione di giudizio.

Una prova di ciò sono quegl'intermezzi (*) in Musica, e

 quell'

(*) Da'tempi dell'antica cavalleria fin al principio del secolo scorso ne'gran banchetti de' Principi e de'Signori distinti, si usò tra una portata e l'altra una specie di spettacolo muto, accompagnato di macchine; cioè una rappresentazione come teatrale, in cui si vedevano figure di uomini, d'animali strani, d'alberi, di montagne, di fiumi, di mare, di vascelli; e tutto ciò era frammischiato di personaggi, di uccelli, che si movevano nella sala o sulla mensa, rappresentando azioni relative alle imprese guerriere e cavalleresche, e specialmente a quelle delle Crociate. Questi divertimenti, che servivano per ricreare i commensali tra una portata e l'altra, furon detti *Entremets*, cioè *travivande*. Quindi son venuti gl' *Intermezzi* ne' Teatri. Forse i *Desser* che ora

quell' operette buffe, le quali piacciono più dell' eroiche, perchè la Musica è in quelle più semplice, ed esprime meglio l'argomento del tutto e delle parti. A queste Operette si pone più semplicità, perchè si ha ordinariamente da fare con caratteri mediocrissimi, ai quali non si possono far eseguire tutti i segreti dell' arte, ed i tesori della scienza. Sono perciò i Maestri obbligati d'attenersi al semplice, e col semplice imitare la natura. E' l' Opera burlesca, la *Serva Padrona*, che ha fatto trionfare in Francia la Musica Italiana.

Comporre dunque debitamente un' Opera in Musica, non è l' affare di alquante ore stracche dal libertinaggio, come si vantano alcuni compositori. Per ben comprendere ed esprimere il tutto e le parti d'un Dramma, è necessaria una lunga e seria meditazione.

CAPITOLO VIII.

DEGLI ATTORI.

SE il compositore deve essere subordinato al Poeta, l' attore deve esserlo all'uno e all'altro. Non basta che una cosa sia ben ideata, è necessario ancora che sia ben eseguita; e l'esecuzione dipende da' nostri signori virtuosi, la prima virtù de' quali deve essere un' esatta e docile rassegnazione a quanto dal Poeta è stato espresso in versi, e dal Maestro di Capella in note.

Non dovrebbero eglino dunque prendersi il minimo arbitrio d'aggiungere, togliere, e alterare niente nell' Arie: e quivi è appunto ove eglino si prendono le più sfrenate licenze. Nella cadenza specialmente distilla il più virtuoso tutto il suo musicale tesoro, pensando che la cadenza sia come il Girandolino di Castel Sant' Angelo. Ma la cadenza deve essere tratta dal cuore dell' Aria stessa, di cui è come l' epilogo. Tocca dunque al Maestro il dettarla, al Musico l' eseguirla.

Al Maestro ancora appartiene mettere nelle Arie *Cantabili* tutto quello che vi deve essere cantato, secondo il sentimento

 della

ora si usano nelle mense provengono da quegli *Entremets*. Ma ora per *Entremets* s' intende un genere di lusso più generale, più voluttuoso, che si ripete giornalmente, e che presenta ai nostri occhi tutta la mollezza o la noja de' Sibariti. Chi pensa troppo alla sua tavola, pensa poco alla virtù.

della Poesia: il Musico eseguisca. Si può accordare libertà soltanto a qualche rarissimo Apollo, che padrone della sua voce intenda perfettamente la Poesia e la Musica.

E' un assioma in Musica, che chi non sa fermare la voce, non sa cantare. E infatti come si possono muovere gli affetti, se non si sostiene e porta la voce a dovere? Nulladimeno la massima parte de' Musici fa tutto il contrario: il loro principale studio è di squartare la voce, saltellare di nota in nota, gorgheggiare, arpeggiare, e con passaggi, trilli, spezzature, e volate, infiorano, infrascano, sfigurano ogni bellezza. In questa guisa più non si canta, e tutte le *Arie* si rassomigliano come le donne di Francia, che con quel loro rossetto, e con que' tanti nei pajono tutte della stessa famiglia.

Oltre al canto dovrebbero i Musici apprendere ancora la pronunzia della lingua Italiana, articolarne ben le sillabe, non dimezzar le parole, non mangiarsi le finali: procurare in somma d'essere intesi, in guisa che l'uditore non abbia più bisogno dell' inopportuno libretto, con tutto il quale neppure s' intende quel ch'eglino si cinguettano.

Ma quello ch'è ancora della maggior importanza, è che il Musico deve ricordarsi ch' ei rappresenta un personaggio. Deve dunque agire in corrispondenza di quel carattere, di cui egli si fa attore. Se manca la conveniente azione, tutta la piu eccellente Poesia corredata della più ben intesa e ben eseguita Musica, è tradita, è fallita. Demostene faceva consistere tutta la forza dell' arte oratoria nell' *Azione*, cioè nel tuono della voce, e nel gesto. E forse per questo l'Eloquenza antica era tanto superiore alla moderna. Quale è il passo, per cui Cicerone nell' orazione *pro Ligario* fece cadere di mano a Cesare la condanna già risoluta? Non si farebbe una tale richiesta, se colle parole si fossero potuti trasmettere i tuoni e i gesti dell' Oratore.

Per più convincersi dell' importanza dell' *Azione*, convien riflettere, che tre maniere hanno gli uomini d' esprimere le loro idee, e i loro sentimenti. L' una è la parola, l' altra il tuono della voce, e la terza il gesto, il quale consiste ne' movimenti esterni, e nelle attitudini del corpo. La parola esprime per minuto e con più particolarità: c' istruisce, ci convince, è l' organo della ragione, è una lingua d' istituzione, per comunicarci particolarmente le idee. Ma il tuono della voce e il gesto sono d' un uso più naturale ed esteso, comune a tutti i popoli

barbari e culti : sono un linguaggio vivo e corto, che con energia parla drittamente al cuore. La parola non può esprimere le passioni che col nominarle, *io vi amo*, *io vi odio*; ma senza il tuono e 'l gesto le parole esprimono piuttosto un' idea che un sentimento. All' incontro un moto, uno sguardo, un accento, mostrano in un subito la passione. Si legga freddamente l' imprecazione di Didone abbandonata senza alcuna inflessione di voce e senza gesto; il cuore resterà freddo, e se si riscalderà, ne sarà motivo che s' immagineranno i tuoni e i gesti, che debbono accompagnare quelle parole in una persona furiosa. Il tuono dunque ed il gesto sono dell' ultima importanza nelle rappresentazioni teatrali; ed alla rarità de' nostri Roscj può in gran parte attribuirsi la noja della nostra Opera. Un solo tenore, e tutto il resto castrati, e donne sono i recitanti delle nostre Opere. E come i serj personaggi avranno le femminili voci degli eunuchi? Si oltraggi meno l' umanità, e si osserverà meglio la convenienza. Or ora si vedrà l' espediente di rendere i Musici eccellenti attori.

CAPITOLO IX.

DE' BALLI.

PArte principalissima del gesto è la danza, la quale consiste ne' movimenti regolari, ne' salti, ne' passi misurati, fatti al suono degli strumenti, o della voce.

Se le sensazioni hanno prodotto il canto, il suono, e il gesto, le sensazioni più forti, gioconde o dolorose, hanno dovuto produrre nel corpo certe agitazioni non ordinarie. Agitato così il corpo, le braccia si sono or aperte or chiuse, i piedi hanno formato de' passi or lenti or rapidi, i tratti del viso hanno partecipato di questi diversi movimenti, e tutto il corpo ha corrisposto con posizioni, con attitudini, e con iscuotimenti ai suoni, de' quali l' animo era tocco. Dunque la danza è uno sviluppo di quelle forti sensazioni, che sono eccitate dal suono e dal canto. Ella è perciò sì naturale all' uomo, come il canto e 'l gesto. Quindi si è danzato dal principio del Mondo, e sempre si danzerà; le danze più antiche sono state sacre tra giulivi canti di lodi e di grazie rese al benefico Creatore.

La voce *Ballo* si fa derivare da *balla* o *palla*, al cui giuoco i Greci univano la danza, attenti sempre ad accoppiare l' aggra-

gradevole all' utile, e più attenti a formare il corpo, a renderlo agile, robusto, e nello stesso tempo grazioso ne' suoi movimenti.

La causa produttrice del ballo mostra chiaramente, che ogni ballo deve avere un senso; e siccome non può darsi suono o canto che non sia imitativo ed espressivo di qualche sentimento; così non può darsi gesto o danza che non sia un' imitazione. La danza dunque ha da imitare e da esprimere per mezzo de' movimenti musicali del corpo le qualità e gli affetti dell' animo; ha da parlare agli occhi, ed ha da dipingere col moto e col gesto. Con gran ragione perciò Simonide chiamò la danza *una Poesia muta*; e come tale ella ha da istruire e da piacere.

La danza sarà stata senza dubbio ne' primi tempi un composto irregolare di corse, di salti, di positure esprimenti grossolanamente la passione, che agitava i danzanti. Ma non si avrà tardato molto a sottoporre questi movimenti alle leggi d' una misura, e di una cadenza regolata, che ha la sua sorgente nella natura, cioè in una certa disposizione macchinale de' nostri organi, da dove dipende questa inclinazione di ripetere con qualche specie di uguaglianza i stessi suoni, e i stessi gesti, come si osserva ne' fanciulli e negli animali. Si segnò da principio questa cadenza o col suono della voce, o colla percussione di alcuni corpi: e questa specie di cadenza non è ignorata nemmeno adesso dai popoli i più selvaggi.

Questa origine della danza è ben più verisimile di quella di Luciano che l' ha derivata dal *moto in cadenza degli astri, dalle diverse congiunzioni de' pianeti e delle stelle fisse, e dall' armonia de' corpi celesti*.

La stretta unione della danza e della Musica non ha permesso a queste due arti di fare processi separati. Sono andate d' un passo uguale verso quel grado di perfezione, cui sono giunte tra i popoli più culti. Come la Musica, così la danza, sono state entrambe ricevute nelle cerimonie che compongono il culto religioso, nelle funzioni militari, nelle nozze, nelle vendemmie, ed in tutte quelle che hanno uno speciale rapporto alla più sensibile gioja.

Presso i Greci la danza giunse a tanta maestà, che Temistocle col suo corpo trionfale danzava; i gravi Lacedemoni non si stancavano di ballare, e fino nelle marcie e ne' campi marziali esercitavano quella terribile e faticosa Pirrica, cioè quella danza militare, in cui si facevano in cadenza al suono de' flauti tutti i mo-

moti guerrieri sì per l'attacco come per la difesa. Socrate benchè attempato imparò a ballare. Ma che balli dovevano quelli essere? Erano balli, che hanno trovato luogo nella filosofia di Platone, d'Aristotile, di Plutarco, di Luciano, i quali tutti hanno guardata la danza come una vera imitazione, eseguita dai soli moti del corpo, per rappresentare le azioni e le passioni umane, imitandole con passi e figure, e indicandole con segni, tutto sottoponendo ad una cadenza regolata. Ne' bei tempi della Grecia questo genere d'imitazione non era applicato che a soggetti proprj ad ispirare le più lodevoli passioni, ed a regolare i costumi. Prostituitosi poi ai ballerini ed alle più disprezzabili persone, si corruppe, nè servì che a risvegliare ed a nudrire le più viziose passioni.

Se la danza ha per soggetto le sensazioni comuni della vita, può dirsi Comica; ma se ha per soggetto le sensazioni eroiche si dirà Tragica. I Greci infatti la applicarono alla Tragedia ed alla Commedia. Ma in Roma sotto Augusto fu l'una e l'altra portata all'eccellenza per opera di due celebri danzatori. Batillo d'Alessandria inventò de' balli rappresentanti azioni gaje, e le incorporò alla Commedia. Pilade introdusse nella Tragedia que' balli, che rappresentavano azioni patetiche e gravi. Queste danze venivano eseguite dai pantomimi, i quali facevano professione di rappresentare al naturale, e di dipingere, per così dire, co' gesti, colle attitudini, e co' moti del loro viso tutte le azioni degli uomini.

Gran qualità richiedeva Luciano per formar il merito di un tal pantomimo. Egli voleva, che un danzatore di questa specie sapesse perfettamente la Poesia, e la Musica, con una tintura di Geometria, e anche di filosofia; che imprestasse dalla Rettorica il segreto d'esprimere le passioni, e i diversi moti dell'anima; che prendesse dalla Scultura e dalla Pittura i gesti e le attitudini, così che non la cedesse in ciò nè a Fidia, nè ad Apelle. Ma sopra tutto gli bisognava un gran fondo di memoria, che gli rappresentasse fedelmente i principali avvenimenti della favola e della storia, ch'erano ordinariamente le due sorgenti che gli somministravano il suo soggetto. Egli dovea saper esporre agli occhi co' gesti e col moto del corpo i concetti dell'animo ed i suoi più nascosti sentimenti, osservando per tutto la convenienza. Dovea essere sottile, invettivo, e giudizioso, ed avere l'orecchio finissimo per ben giudicare della cadenza sì de' versi che della Musica. La perfezione della sua arte consisteva dunque

que in imitare sì bene quello che voleva esprimere, ch'egli non facesse nè gesto nè positura, che non vi avesse del rapporto, senza giammai abbandonare il carattere del personaggio ch'ei rappresentava. In somma il pantomimo faceva professione d'esprimere i costumi e le passioni degli uomini, e di contraffare or il furioso, or l'afflitto, or l'amante, ora il collerico, e i due contrarj quasi nello stesso tempo.

Luciano, per giustificare gli elogi da lui dati a questa sorta di danza, racconta quello che accadde in tempo di Nerone a Demetrio Filosofo Cinico, il quale condannava quest'arte, sostenendo che non era che un inutile accompagnamento della Musica, cui si erano associate positure vane e ridicole, per trattenere e sorprendere gli spettatori incantati dalla bellezza delle maschere e degli abiti. Allora un pantomimo, che spiccava nella sua arte, pregò il Filosofo a condannarlo dopo averlo veduto. Ed imposto silenzio alle voci ed agli strumenti, si pose a rappresentare gli amori di Marte e di Venere, esprimendo il Sole che li scopriva, Vulcano che tendeva loro delle insidie, e li prendeva nelle reti, gli Dei che accorrevano allo spettacolo, Venere tutta smarrita, Marte stupefatto e supplicante, ed il resto della favola espresso con tale vivezza, che il Filosofo esclamò, che gli sembrava vedere la cosa stessa, e non una semplice rappresentazione, e che colui aveva tutto il corpo parlante.

Luciano aggiunge, che un Principe del Ponto venuto alla Corte di Nerone per alcuni suoi affari, ed avendovi veduto questo famoso pantomimo danzare con tutta l'arte, che comprese tutto ancorchè nulla intendesse di quanto si cantava; pregò l'Imperatore a donargli quel ballerino per portarlo seco; ed avendogli Nerone domandato l'uso che ne farebbe, quel Principe rispose: *Il mio Stato confina con popoli barbari, de' quali niuno intende la lingua, e costui co' suoi gesti servirà di turcimanno.*

Anche il ballo richiede la sua esposizione, il suo nodo, il suo scioglimento, e deve essere un compendio sugoso d'un'azione eseguita rapidamente con varietà di situazione. E siccome non è naturale, che un'opera si canti da un capo all'altro, sarebbe così della stessa innaturalezza, che in un ballo sempre si ballasse. Ha d'avere anche il ballo il suo moto tranquillo, ed il suo moto appassionato: ha da essere distinto in due maniere, per esprimere due momenti sì differenti.

I ballerini dunque balleranno nel momento della passione, il qual momento è realmente nella natura quello de' moti violenti e ra-

rapidi. Il resto poi dell'azione sarà eseguito da' ballerini con gesti semplici, e con passeggio poetico e in cadenza. Questo passeggio musicale sarà come il recitativo; la loro *Arietta* sarà il ballo. Ma questo ballo non sarà un minuè, una sarabanda, una contraddanza, che nulla significano: sarà un movimento veloce esprimente la passione del Dramma eseguita in ballo.

Il ballo dunque non può essere dettato che dal Poeta, vuol essere regolato da un suono composto da mano maestra, e riuscirebbe ancora più espressivo, se fosse animato da qualche coro di cantanti. In questo i Francesi l'intendono meglio di noi. Se il Maestro di ballo, e i ballerini conoscono il fondo della loro professione, troveranno nel suono tutti i loro gesti notati colla successione e colle gradazioni di tutti i movimenti, che non saranno certo nè pirolè, nè cavriole, nè salti sguajati e senza fine.

Da quel che il ballo dovrebbe essere, apparisce facilmente che il nostro è un complesso di assurdi. Finito un atto, si riempie il palco di ballerini, i quali si mettono a cavriolare fino a sfiatarsi. Dopo un concerto o sconcerto inconcludente, si stacca dalla truppa un pajo di ragazzi, che si fanno varj scherzi, si rubano un mazzo di fiori, vanno in collera, fanno pace, l'uno invita l'altro a ballare, e ballano; cioè saltando per tutto il Teatro in modi sconci, e spesso disonesti. Vengono poi i più grandicelli, e indi i corifei a fare consimili insipidezze in due o in tre; e finalmente si conchiude con un altro concerto o sia contraddanza dello stesso gusto della prima. Chi ne ha veduto uno, li ha visti tutti: si cambiano gli abiti de' ballerini, si cambia qualche pantomimo, ma il carattere de' balli è in perpetuo lo stesso. Ordinariamente il ballo dell' *Opera* ha tanta connessione coll' argomento del Dramma, quanto i sogni col lotto. L'azione sarà in Cartagine, e il ballo sarà una mascherata Veneziana.

I nostri balli teatrali sono piuttosto accademie di ballo, ove i soggetti mediocri si esercitano a figurare, a rompersi, a riformarsi, ed i gran ballerini a mostrarci gli studj più difficili in differenti attitudini, graziose, svelte, e dotte. Ma che si direbbe di que' Pittori, e Statuarj, che in una mostra pubblica delle loro opere, ci esponessero studj di teste, di braccia, di gambe, di scorci, senza idea, senza applicazione, senza imitazione precisa? Tutte queste cose hanno certamente del pregio; sono studj necessarj, co' quali poi si formano i quadri; ma agli occhi del pubblico non si espongono gli studj che si fanno nelle scuole, si es-

ci espongono le opere compite, che sono il risultato de' varj studj particolari.

Pure sì fatti balli piacciono, e piacciono tanto, che molti non vanno all' Opera che per godere de' balli. Ma piacciono ancora i Magot Cinesi, i balli in corda, i guardinfanti, e quante altre deformità non piacciono? L' impero del cattivo gusto è il più vasto degl' imperj.

A due grandi inconvenienti sono soggetti i nostri balli Teatrali. L' uno è nell' insignificanza; l' altro è nell' applicazione al Dramma. Nell' Opera deve esservi, come in tutte le cose, l' *Unità*; onde il ballo invece di consistere in due intermezzi isolati, ciascheduno de' quali compone un tutto staccatissimo dal Dramma, dovrebbe anzi essere parte integrante di esso Dramma. Sarebbe perciò il Ballo da intrecciarsi, e da incorporarsi col Dramma, e i ballerini, e gli attori dell' Opera dovrebbero essere tutto un composto; tanto più che considerandosi il carattere dell' Arietta, è ben evidente ch' essa è per suo principio destinata ugualmente all' espressione del gesto, come all' espressione del canto. Onde un attore, o pantomimo intelligente troverà nella parte strumentale dell' Aria tutti i suoi gesti, tutta la successione de' suoi movimenti notati colla maggior finezza. La passione non eleva solamente la voce, nè varia soltanto le inflessioni, ma mette la stessa varietà e lo stesso calore anche nel gesto, e ne' moti del corpo, che sono gli elementi del ballo. Onde il momento della passione deve esser nella riunione del canto, e della danza. Dunque il recitante, ed il ballerino debbono essere nell' Opera in Musica una stessa stessissima cosa.

Riunione impossibile, diranno subito molti. Il canto è un' arte sì difficile, e richiede tanto studio ed applicazione, che appena è da sperarsi che un gran cantante possa essere un grand' attore; quanto meno può riuscire un gran ballerino? L' esecuzione e l' espressione del canto occupano già troppo un cantore, per permettergli di dare la stessa cura all' azione. Spesso i movimenti che la situazione esige, sono sì violenti, che non permettono di cantare con grazia nè colla necessaria forza. Specialmente nell' ultimo periodo della passione, come può lo stesso Musico cantare col calore e col necessario entusiasmo, e nel tempo stesso abbandonarsi col ballo al delirio, ed al più gran disordine della passione? E chi poi avrebbe da eseguire ciò? Chi per l' incanto della voce ha fatto il più grande de' sagrifici, per cui si è reso informe e cadavericamente spossato? Con-

chiudono dunque i seguaci del solito, che questa riunione è d'una palpabile impossibilità.

Adagio su gl'impossibili. Sembra a prima vista impossibile quello che talvolta la riflessione, o il caso, rende poi fattibile. Andronico famoso attore di Roma, cioè cantore, e pantomimo insieme, diviene rauco, non già per affettazione, ma a forza di applausi che l'obbligavano a più repliche. Il pubblico non sapeva più godere il Teatro senza il suo Andronico. Egli vi rimonta il giorno appresso con tutta la raucedine; gestisce e balla; e fa cantare per lui un ragazzo situato giù nell'orchestra. L'espediente piacque; e d'allora Andronico si dispensa dal più cantare, e si dà con più calore al gesto e alla danza. Da quell'istante l'Opera è eseguita in Roma da due sorte di persone, che rappresentano uno stesso soggetto nello stesso tempo, sulle stesse Arie, sulle stesse misure, sulla stessa scena: gli uni per mezzo del canto, gli altri per mezzo del gesto e della danza, e questi furono i pantomimi. Il pantomimo non canta più che colle mani, il cantore non gestisce più che colla voce. La voce d'accordo col suono spiega cantando il soggetto, mentre la danza d'accordo colla misura del canto e del suono eseguisce lo stesso soggetto gestendo.

Quel che l'azzardo stabilì un tempo sul Teatro di Roma, un'imitazione ragionata dovrebbe farlo adottare nell'esecuzione del nostro Poema lirico. I nostri castrati, che sono ordinariamente eccellenti cantori, ed attori insulsissimi, e tutti gli altri cantanti potrebbero immobili collocarsi nell'orchestra come strumenti parlanti. Eseguirebbero così la parte del canto con una superiorità incapace di distrazione, mentre gli abili ballerini eseguirebbero la parte dell'azione coll'espressiva convenevole e con tutto il calore.

Più che si penetra nello spirito dell'Opera in Musica, più fervida diverrà questa idea. L'Opera così eseguita non sarà (com'è attualmente) un diletto auricolare per que' pochi eccessivamente sensibili ed intelligenti di Musica. Diverrà un incantesimo che rapirà il cuore al più ignorante del volgo; perchè la cura del Pantomimo sarà di tradurgli la Musica parola per parola, e di rendere intelligibile ai suoi occhi quello che i suoi orecchi non hanno potuto comprendere.

Questa maniera d'eseguire il Dramma lirico renderebbe al Poeta ed al compositore l'impero, che loro hanno usurpato il cantore e l'impressario. Tutto quello che non nasce direttamente

dal

dal fondo del soggetto, non sarebbe più soffribile sopra un tale Teatro. Tutto lo stile figurato ed epico sparirebbe dalle Opere Drammatiche. E quale gesto il pantomimo troverebbe per l' espressioni di tali parole e di tali Arie? E come, senza dare nel ridicolo, saprebbe egli esprimersi, che rassomiglia ad un destriero indomito, o a *nave all' onde algenti lasciata in abbandono?* Le situazioni patetiche non sarebbero più snervate da episodj freddi e subalterni. Il Poeta poco imbarazzato della durata dello spettacolo, e del numero degli attori, condurrebbe il suo argomento con un intrico semplice, forte, e rapido, alla catastrofe indicata dalla storia o dalla natura delle cose. Reso così il tutto animato, unito, e raccolto, farebbe l' Opera le impressioni più profonde, più dilettevoli, e più utili, che mai non ha fatto il Teatro di Roma e di Atene.

Da quanto si è detto della Poesia, della Musica, e della danza; rilevasi che tutte tre queste belle arti hanno un comune principio, ch'è l' imitazione della bella natura, ed hanno un comun fine, ch'è di comunicare agli altri le idee ed i sentimenti del nostro spirito e del nostro cuore. Dunque il massimo delle loro grazie sta nella loro riunione. Possono bensì gli artisti separare queste tre arti, ma solo per coltivare e pulire ciascuna particolarmente con più cura. Eglino però non debbono mai perdere di vista la prima istituzione della natura, nè credere che l'una possa star bene senza delle altre. Richiede la natura e il gusto, che tutte e tre sieno sempre riunite insieme. Questa unione però ha le sue leggi.

In tutte le cose vi deve essere un centro comune, un punto di richiamo, cui tendano le parti più lontane. Se è la Poesia che dà spettacoli, ella è che deve signoreggiare nel centro: la Musica e la danza non debbono accedervi, che per esprimere più rigorosamente le idee ed i sentimenti espressi già ne' suoi versi. Onde la Musica e la danza debbono far risaltare la Poesia, non offuscarla. E questo è il caso dell' Opera.

Se è poi la Musica (permettasi questa digressione) che dà uno spettacolo, come in qualche strepitosa sonata; sarà un assai freddo spettacolo, s'ella non viene spiegata da qualche almen leggiero soggetto Poetico. Infatti che dicono al cuore quelle gran sonate? *Sonate que me veux... tu?* diceva Fontanelle. Se poi sono sonate e cantate insieme, come nelle Musiche delle Chiese, negli Oratorj ec., l' effetto è assai debole, perchè è sprovvisto di quella essenzial parte della danza, cioè del ge-

sto, anima e vita d'ogni spettacolo. Non occorre parlare di que' centoni di suoni e canti morti e senza azione, che diconsi Accademie. Se queste si fanno per esercizj e per istudio, vanno benissimo; ma se per diletto, come ordinariamente si pratica, falso diletto.

Finalmente se è la danza che dà una festa, la Musica non deve brillarvi con pregiudizio di quella; ma soltanto prestarvi la mano, per distinguere con più precisione il suo carattère ed il suo movimento. Ma come può nascere la danza, ch' è un' espressione di gioja, se questa gioja non viene prima preparata e mossa da qualche soggetto? Si va al festino per ballare; e si balla unicamente per voglia di muovere il corpo, o per far mostra di abilità e di leggiadria, o anche per mera civiltà; del resto non vi è mai il ballo prodotto dalla sua vera cagione, ch'è un sentimento d' allegrezza eccitante a que' moti misurati, ed esprimenti le interne sensazioni. Bisognerebbe dunque che fosse il Ballo preceduto da qualche poco di Poesia sufficiente a produrlo: onde si richiede che prima i canti e i suoni lo preparino, e prodotto anche lo accompagnino. Un tempo si danzava alla melodia della voce, e le parole aveano la stessa misura de' passi. I cambiamenti poi del suono, cambiamenti però fatti con regola e con gradazione, produrrebbero la varietà de' balli, e di balli sempre significanti. Quali si fossero i balli degli antichi nelle loro feste di gioja, nelle quali intervenivano i Filosofi, ed i primi della Repubblica, si veggono in Senofonte, il quale con tutta la sua gravità non tralascia di riportare le più minute circostanze de' balli, che si praticavano in quelle occasioni.

Sono così i nostri festini? Il bel Mondo studia e profonde per divertirsi; si annoja in mezzo alle più sontuose feste, e dice d'essersi divertito. Anche i nostri eruditi dicono divertirsi, anzi rierearsi e strabiliarsi alla lettura di certi libri antichi, che pecorescamente s'incensano, e fanno morir di noja. Il divino Omero, la divina Commedia di Dante, e tante altre nostre consimili divinità, che razza di divinità sieno, lo dica il senso comune.

CAP-

CAPITOLO X.

DELLA DECORAZIONE.

SE appartiene alla Poesia, alla Musica, alla danza il presentarci l'immagine delle azioni e delle passioni umane, apparterrà al vestiario, all' Architettura, alla Pittura, alla Statuaria, in una parola alla decorazione il prepararci gli abiti, i luoghi, e la scena dello spettacolo.

Le vesti e gli ornamenti degli attori debbono essere più che sia possibile convenienti alle usanze de' tempi, delle nazioni, e de' soggetti, che sono rappresentati sulla scena. Semiramide in guardinfante, Catone ingemmato e col guardinfantino anch'egli, sono buffonerie. Qualunque siasi il soggetto, il luogo e il tempo, lo stesso vestiario è sempre per tutti i personaggi, nè altra distinzione vi si mette che nel colore, nel ricamo, nel manto più o meno lungo, ed in quell'enorme spazzola di piume più tuffuta o più spampanata.

La stessa convenienza richiedesi per la scena. Spetta all'Architettura formare questi luoghi, ed abbellirli col soccorso della Pittura e della Scultura. Tutto l'Universo appartiene alle belle arti; esse possono disporre di tutte le bellezze della natura, ma non ne debbono far uso che secondo le regole della convenienza. Ogni dimora deve essere l'immagine di chi la abita, della sua dignità, della sua fortuna, del suo gusto. Questa è la regola che deve guidare le arti nella costruzione e nell' abbellimento de' luoghi.

Gli antichi aveano tre specie di scene. La *Tragica* per le Tragedie rappresentava un palazzo regio con qualche tempio con magnificenza di colonne, di frontespizj, e di statue. La *Comica* per le Commedie disegnava una strada con case. La *Satirica* per una specie di Pastorali rappresentava una foresta con viali, come vedute di paesi, di monti, di spelonche, e disimili cose boscherecce. Erano essi scrupolosi in osservare l'unità della scena o del luogo, non sapendo concepire che uno spettacolo incominciato in un luogo, passasse via via in altri, e andasse a finire in una parte tutta differente, e spesso lontana; onde ogni soggetto avea scena fissa. Ciascuna Commedia di Terenzio è rappresentata avanti la porta d'una casa, ove s'incontrano naturalmente tutti gli attori. Ciascuna Tragedia si rappre-

pre-

sentava nel recinto d'un palagio. E siccome gli antichi facevano le loro principali azioni in pubblico, la scena era allo scoperto, ed era grandissima.

Noi vogliamo le varietà a qualunque costo, specialmente nell' Opera, ove se non si fanno otto o dieci mutazioni di scene è una povertà. E che scene? Vogliamo fino i gabinetti, e le prigioni, come se gli spettatori avessero gli occhi lincei da vedere quello che là dentro avviene.

Fossero almeno queste scene adattate convenientemente ai luoghi ch' esse rappresentano. La scena è in Cartagine, e l' Architettura è Gotica. Lo scenario ugualmente che il vestiario deve essere regolato dal Poeta, il quale se non è ben pratico de' modi antichi, si consigli con qualche antiquario di professione, ma scansi però sempre il pedante e il seccatore.

Riguardo alla Pittura e Prospettiva della scena, si studj Ferdinando Bibiena, che in ciò è stato gran maestro. Ma non si ha da studiarlo, come hanno fatto i suoi seguaci, i quali abbandonato il fondamento dell'arte, si sono dati alla bizzarria, sfoggiando fantasticamente ne' più gran ghiribizzi, trabiccoli, centinamenti, tritumi, trafori, e in ogni sorta di stranezza; chiamando gabinetto quello che potrebbe servire per vastissima sala, e prigione quello che pare un cortile. Anche l' Architettura poi vi resta in tutto mal concia. Le colonne in vece di reggere un architrave ed un soffitto, si vanno a perdere in inviluppo di panneggiamenti posti a mezz' aria. Le volte rimangono zoppe e cadenti, poichè da una banda non trovano dove impostarsi.

Altra Architettura non si deve alle scene applicare, che quella máschia e nobile, che ci somministrano le antichità di Egitto, di Palmira, di Persepoli, di Grecia, d' Italia. Anche l' Architettura moderna può fornire qualche sodo ornamento. E così si avrà per qualunque soggetto la sua Architettura conveniente.

Qualora poi la scena richiegga giardini e veduta di paesi, non si può far meglio che imitare il gusto de' Cinesi che sono in ciò veramente imitabili, poichè vi raccolgono tutto il bello della natura in tutta la varietà, senza che l' arte vi comparisca. Sullo stesso modello sono i giardini in Inghilterra. E senza ricorrere a regioni remote, gran maestri per tutti in questo genere sono il Possino, Tiziano, Marchetto Ricci, e Claudio.

Devesi anche avvertire, e non vi si avverte punto, che le aperture delle scene sieno tali, che l' altezza delle colonne abbia

bia una giusta relazione coll' altezza degli attori. Il far venire gli attori dal fondo del Teatro è la più disgustevole inconvenienza che dar si possa; perchè la grandezza d'un oggetto dipende dalla grandezza della sua immagine congiunta col giudizio che si forma della distanza di esso: così che posta l'immagine della stessa grandezza, l'oggetto sarà veduto tanto più grande, quanto più sarà giudicato lontano. Quindi è che que' personaggi che si affacciano dal fondo della scena ci sembrano giganti, perchè la prospetttiva e l'artifizio di essa scena ce li fa giudicare molto lontani. A misura poi che si fanno innanzi, s' impiccioliscono, e fatti vicini divengono nani. Lo stesso è delle comparse, che non si dovrebbero mai far andare colà, dove i capitelli delle colonne giungessero loro alle spalle o alla cintola. L' illusione della scena deve sempre conservarsi.

Un altro importantissimo avvertimento, benchè assai trascurato, è quello della disposizione de' lumi. Se in vece d'illuminare le scene da per tutto ugualmente, si mandasse il lume raccolto in massa sopra alcune parti della scena, in modo che le altre ne rimanessero prive, si ammirerebbero certamente nel Teatro quegli effetti di forza, quella vivacità di chiaroscuro, quell' amenità di lumi e di ombre, che hanno i quadri del Tiziano e del Giorgione. Queste masse di lume potrebbero tramandarsi per certe carte oliate, come si pratica in que' Teatrini, che vanno sotto il nome di vedute ottiche matematiche, ove la Pittura è smorzata dalla crudezza de' suoi colori, e viene a ricevere uno sfumamento ed accordo che incanta. Anderebbe prima di tutto abolita quella tripla o quadrupla schiera di lumi situati lungo la bocca del palco; barbara invenzione, che abbacina e deforma gli attori con quel continuo tormento immediato sotto gli occhi. E quelle brutte lattiere piene di lumi, che si mettono a piè delle scene a vista di tutti gli spettatori, e si trasportano in qua e in là secondo il bisogno, di quale barbarie non sono? E' una innaturalezza mostruosa l' illuminare da sotto in su. Peggio poi il confondere l' effetto di questi lumi inferiori con quello de' lumi superiori, che sono dietro le scene. Allora non vi è più distribuzione, non vi è più effetto di lumi, ma una battaglia fra loro, che tutto confonde e imbruttisce. Illuminati una volta a dovere i nostri Teatri, riporterebbero un gran vantaggio sopra quelli degli antichi, presso i quali le rappresentazioni non si facevano mai di notte.

CA-

CAPITOLO XI.

DEL TEATRO MATERIALE.

I Primi Teatri non saranno consistiti verisimilmente che in quattro tavole poste fra gli alberi, i rami e le fronde de' quali avranno servito come di scene, e dirimpetto saranno stati gli spettatori a sedere sull'erba e fra i cespugli. Andarono poi gradatamente prendendo forma più consistente, comoda, e regolare; ma per gran tempo furono di legno, finchè fracassatosene uno nell' atto che il Poeta Pratina, inventore di quel Dramma che si chiamava satira, vi facea rappresentare una sua composizione, gli Ateniesi fecero edificare un Teatro di pietra.

L' Architetto Agatarco di concerto col Poeta Eschilo edificò in Atene un magnifico Teatro, la cui descrizione sussisteva fin al tempo di Vitruvio, e serviva di regola per la costruzione de' Teatri.

Quel Teatro fu diverso da quello di Bacco, che fu in Atene incominciato circa 330. anni prima dell'era volgare, da Filone celebre Architetto; fu poi compito da Ariobarsane, e ristaurato da Adriano: se ne veggono ancora gli avanzi. Il suo maggior diametro era di 247. piedi Parigini e quello dell' orchestra di 104. Era tutto di marmo bianco, ed i suoi gradini sono in gran parte appoggiati al sasso vivo della cittadella di Atene, nè vi sono volte che li sostengano.

Questa particolarità si osserva quasi in tutti i Teatri di fabbrica dell' antichità. Per risparmiare i portici, e le volte da sostenere i gradi, gli antichi usavano l' industria di piantare i Teatri in costa di collina, lavorando l' uditorio nel declive, e mettendo nel piano la scena. Così era quello di Sparta, in cui si ossserva inoltre la singolarità de' suoi gradi incavati in giro nel luogo destinato a sedersi, cosicchè il davanti del gradino era un poco più basso del fondo. Nel Teatro di Argo, che forse si approssimava più all' origine de' Teatri, i gradini erano ricavati dal vivo sasso del monte. Così quelli di Pola, di Sagunto, e tanti altri erano in questa economica e solida situazione.

Niuna nazione ha mai portato i Teatri a tanta sontuosità quanto l' antica Romana. Ella tardò molto ad averne, e per gran tratto di tempo non ne ebbe stabili; li costruiva di legno secondo le particolari occorrenze, e finita la festa, il Teatro anda-

andava in fascio. Ma che Teatri eran quelli? Il più strepitoso di quanti mai prima e dopo fossero fatti, fu quello che inalzò M. Emilio Scauro per solennizzare la sua inaugurazione alla Edilità. Poteva quel Teatro contenere ottanta mila persone. La scena era ornata di 368. colonne disposte in tre ordini, il primo de' quali avea colonne di marmo alte 38. piedi, il secondo colonne di cristallo (lusso non più rinnovato), e l'ordine superiore era di colonne di legno dorato. Le statue di bronzo collocate fra esse colonne, ascendevano a tre mila. Le tappezzerie, i quadri, le decorazioni d'ogni specie, erano di tal valore, che disfatto dopo i giuochi il Teatro, e trasportate alcune superflue suppellettili in una casa di campagna, che Scauro avea nel Tusculo, e datovisi fuoco per malignità de' suoi schiavi, il danno di que' mobili fu valutato cento milioni di sesterzi; cioè due milioni e mezzo de' nostri scudi. Un Luigi XIV. non era capace di tanta profusione.

C. Curione non potendo fare tanta spesa per festeggiare la morte di suo padre (i Signori Romani alla morte de' loro parenti davano spettacoli scenici; noi li proibiamo) immaginò quel grandioso trastullo di stupenda meccanica. Fece costruire due ampissimi Teatri di legno contigui fra loro, e sospesi e librati in aria sopra di perni, in modo che girassero con tutto il popolo che vi era sopra, e si congiungessero insieme, per formare un anfiteatro. Come potesse effettuarsi questo meccanismo, Vedi Hist. de l'Acad. des Inscript. Tom. XXIII. A questo eccesso giunsero i Teatri momentanei in Roma.

Pompeo fu il primo a fondarne uno stabile di pietra, e sopra il disegno del Teatro di Mitilene portato dalla Grecia, fece edificare quel suo capace di quaranta mila persone. Egli fu anche il primo a porvi de' sedili per gli spettatori, e ne riportò il biasimo de' vecchi declamatori contro tal morbidezza, e contro ogni innovazione. (*)

Il Teatro di Marcello era uno de' piccioli Teatri, non conteneva che ventidue mila persone. Il più grande de' nostri appena arriva a contenerne tre mila. Ma la popolazione di Ro-

(*) I primi Teatri di Roma furono nel 599. dopo la sua fondazione, mentre erano Censori Messala e Cassio, ma furono poi fatti vendere all'incanto da Scipione Nasica, e per un Senato Consulto fu ordinato, che in città, e per un miglio fuori non potessero costruirsi sedili, nè alcuno potesse sedere negli spettacoli. Roma tutta marziale abborriva ogni seme di mollezza.

ma, si risponde subito, non era la popolazione di una città, ma d'una nazione intera. Roma conteneva milioni e milioni di abitanti. Cio è facile a dirsi, ma non a comprendersi. Sembra che l'equivoco sia tra gli abitanti di Roma, ed il numero de' cittadini Romani, i quali ascendevano certo a più milioni; ma questi erano dispersi per tutto l'Impero Romano, e non già ristretti fra le mura di Roma, la cui popolazione, per quanto abitasse ristretta, doveva essere minore di quella che attualmente fa Parigi. Il suo circuito ch'era poco più di otto miglia, era assai inferiore all'odierno che ne ha circa 13.; l'altezza delle case non poteva eccedere i 60. piedi, i palazzi erano a pian terreno, ed isolati all'uso della Cina con grandi giardini, la casa Aurea de' Cesari era immensa, i Tempj non erano pochi, le strade furono rese spaziose e regolari; e poi i Fori, i Cerchi, i Portici, le Terme, i Teatri, gli Anfiteatri, le Naumacchie, gli Orti, e tanti altri spaziosi recinti pubblici e privati, sembra che provino, che Roma antica in tempo del suo maggior lusso non potesse contenere più di quattro in cinque cento mila abitanti, col comprendervi anche i suoi borghi.

Dunque la sterminata grandezza de' suoi Teatri non si deve da noi riguardare soltanto in ragione della quantità del suo popolo, ma del piacere che quel popolo avea per il Teatro. Si è veduto in fatti, che il Teatro antico era per il formale assai più attraente del moderno, e per il materiale ancora dovea incomparabilmente sorpassarlo. Se ne faccia un utile confronto.

DESCRIZIONE

DEL TEATRO ANTICO.

L'Interno del Teatro antico era una fabbrica di figura semicircolare, terminata in una parte da un mezzo cerchio, e nell'altra da un diametro. L'anfiteatro poi era un circolo intero o un'elissi, vale a dire comprendeva due Teatri uniti insieme.

Nel mezzo di questo recinto v'era una piazza, ch'è quella che noi chiamiamo *Platea* o *Partere*, e che i Greci denominavano *Orchestra*, che vuol dire saltare, perchè quello era il luogo de' loro balli. I Romani seguitarono a nominarla *Orchestra*; benchè eglino non se ne servissero più per li balli, ma per li sedili de' Senatori, e de' Magistrati più distinti.

At-

Attorno attorno pel semicircolo andava di mano in mano alzandosi una scalinata, sopra i cui gradi sedeasi il popolo spettatore. Questi gradi erano alti non meno di 20. nè più di 22. pollici, e la loro altezza era tra i due ed i due piedi e mezzo.

Ne' Teatri grandi questa scalinata era interrotta a proporzione della grandezza del Teatro da uno o due ripiani detti *Precinzioni*. In cima ad essa scalinata era un altro ripiano, intorno a cui ricorreva un portico alto, quanto l'altezza delle Scene. Anche questo portico avea de' sedili in gradazione per uso degli spettatori, e particolarmente delle donne.

Tutti i gradi ed i ripiani della detta scalinata erano disposti in modo, che una linea tirata dal primo all'ultimo grado ne dovea toccare tutte le cime o gli angoli. Credevasi in questa guisa, che la voce non potesse in alto riflettersi, e che venisse da per tutto ugualmente sentita.

Ogni parte del Teatro avea il separato comodo d'ingresso e di uscita. All'orchestra si andava per corridori piani, che aveano diversi sbocchi detti *Vomitoria*.

Per ascendere ai sedili, dopo che per le scale interne si era sboccato ai ripiani, v'erano diverse piccole scale, ciascuna conducente al suo proprio destino. Queste scale dividevano i sedili in tante porzioni, che per la loro forma erano detti *Cunei*, destinate a diversi ordini di persone, per li Magistrati, per li Cavalieri, per li giovani, per li plebei; onde *discuneato* dicevasi chi per qualche colpa era espulso dal Teatro.

Nelle scalinate si formavano delle celle, ove ci collocavano de' vasi di bronzo o di creta, di figura idonea per far meglio sentire la voce.

Al diametro del semicircolo era il palco, detto *Pulpito* o *Proscenio*, su cui agivano gli attori. L'altezza del palco era di cinque piedi, affinchè gli attori fossero veduti comodamente da chi stava a sedere in platea.

Dietro al proscenio in distanza quanto il semiraggio dell' orchestra, era la scena propriamente detta, che faceva fronte al Teatro. La di lei lunghezza era quanto il diametro intero dell' orchestra. Questa scena, come si è già detto, era di tre specie, tragica, comica, e satirica.

L'altezza della scena era relativa alla grandezza del Teatro. Ordinariamente ne' Teatri grandi la scena era a tre ordini, ne' piccioli a due. Questa scena avea tre porte; la maggiore ch'

era in mezzo, dicevasi *Porta Reale*, e le altre due laterali chiamavansi delle Foresterie; perchè le case de' Greci erano effettivamente tali, che l'ingresso di mezzo serviva per il padrone, e quelli a canto per li forestieri. I Romani furono in tutto imitatori de' Greci.

Ai due fianchi della scena erano situate le decorazioni, consistenti in macchine triangolari versatili, che rappresentavano tre specie di decorazione, strade, piazze, o campagne, secondo ciò che richiedeva il soggetto del Dramma.

Questo Teatro non avea altra parte coperta, che i portici in cima alla scalinata, e la pura scena; tutto il gran resto, cioè il palco, la platea, la scalinata, rimaneva allo scoperto. Gli antichi non erano nottambuli, e godevano tutti gli spettacoli di giorno; per ripararsi però dal Sole cocente e dalla pioggia, coprivano i loro Teatri con tende di tela. Ma per le pioggie forti ed improvvise ricovravansi entro i doppj porticati fatti a posta lungo e dietro la scena.

Da questo portico dietro la scena si andava a certi viali ed a parterri, ove il popolo passeggiava per trattenimento in attenzione degli spettacoli. Dunque l'interno del Teatro antico era composto di tre gran pezzi; 1. del Teatro propriamente detto per le rappresentazioni, e per gli spettatori; 2. di portici per mettersi al coperto dalle pioggie improvvise; 3. di giardino per divertirsi fin all'ora dello spettacolo.

Il Teatro propriamente detto era costantemente di figura semicircolare sì presso i Greci, che presso i Romani. Il Teatro Greco non differiva dal Romano, che nell'orchestra più grande, nel palco più alto, ed in poche altre picciolissime cose. (*)

Il recinto dunque dell'intero Teatro veniva a formare una figura da una parte semicircolare, ed in tutto il resto rettangola. (**)

Quale attenzione si usasse per la solidità e nettezza di questi edi-

(*) Pausania mette un'altra differenza fra i Teatri Greci ed i Romani. Questi, dice egli, avanzano in ornamenti quelli di tutti gli altri popoli, ed in grandezza quello degli Arcadi, ch'è a Megalopoli. Ma per conto di proporzione e di bellezza, qual Teatro può competere con quello degli Epidauri, architettato dall'insigne Policleto?

(**) Talvolta la forma di tutto il Teatro antico è stata intieramente circolare. Riferisce Pausania, che Trajano fece edificare un gran Teatro da ogni parte circolare; ed il Belli, come rapporta il Maffei nella sua Verona Illustrata, ne ha trovati alcuni di consimil figura in Candia.

edifici, è qui inopportuno il riferire; e quale si fosse la loro esterna grandiosità, basta guardare gli ammirabili avvanzi del Teatro di Marcello.

Dunque i Teatri presso gli antichi erano edifici superbi, ne' quali si univa l'utile e l'aggradevole in una maniera magnifica, e capace di trasmettere alla posterità l'idea della loro maggior grandezza.

DESCRIZIONE

DEL TEATRO MODERNO.

I Nostri Teatri non soffrono descrizione, che per fari arrossire, e per animarci a correggerli. Da per tutto povertà, difetti, abusi.

Il loro esterno sì per la forma che per gli ornati niente annuncia di quello, che nell'interno si contiene. Se non si scrive al di fuori *Questo è un Teatro*, nemmeno Edipo ne indovinerebbe l'uso, cui è destinato.

Gl'ingressi, le scale, i corridori, sembrano condurre non ad un luogo di nobile divertimento, ma ad una prigione, ed al più sucido lupanare. Anche i materiali corrispondono a tanta vilannia; essendo per lo più di legno mal combinato, incomodo, e per ogni riguardo sì mal sicuro, che la più lunga vita d'un Teatro appenna arriva a cinquant' anni, purchè scampi da' frequenti incendj.

La figura interna è in tutti diversa, in niuno geometrica: tutti però sono d'accordo in far vedere e sentire meno che sia possibile. Sono tutti ripartiti in più ordini di cellette, che diconsi palchetti, ne' quali di due mila persone che possono contenersi in un vasto Teatro, appena un quinto può situarsi comodamente per udire e vedere.

Tali sono gli odierni Teatri. Da questa comune miseria però vanno esclusi alcuni pochi, che sono costruiti stabilmente di pietra, e con qualche comodità, ed anche con signoria riguardo agli accessorj; come quelli di Torino, di Napoli, di Bologna, di Berlino, il quale è il più sontuoso di quanti Teatri esistano in Europa. Tutti però peccano nella figura interna, irregolare, incomoda, e nel più incomodo uso de' palchetti. Il solo Teatro Olimpico, con cui il Vitruviano Palladio abbellì la sua patria Vicenza, può stimarsi un buon Teatro. In comprova di quan-

quanto si è accennato, si aggiunge una descrizioncella de' principali Teatri moderni.

La città di Venezia conta sette Teatri. Quella Repubblica non s'è mai impegnata a farne uno pubblico degno della sua grandezza. Quelli, che vi sono, furono casualmente eretti da famiglie patrizie; e per lo più sopra le ceneri di case incendiate, o pure sulle rovine di qualche antico edificio. Quindi è, che tutti sono trammezzo di case, e strade le più abbiette e ristrette di quella città. Tutta la loro magnificenza è ristretta nell'interno. Quella metropoli, che sino dai tempi più remoti ebbe sommo trasporto per gli spettacoli, con pompa, e celebrità delle compagnie degli Accasi, Sempiterni, e Calza celebrati, non è a migliore condizione delle altre città d'Italia, perchè sono tutti di cattiva figura. Quelli eretti nel Secolo XVI dal Sansovino in Canareggio, e dal Palladio alla Carità per la suddetta compagnia della Calza, perchè furono temporanei, da gran tempo non più sussistono. Nè la celebrità di essi, nè quella dei loro Architetti ha bastato; per ricordare agli edificatori dei tanti Teatri ivi poi eretti, che la figura loro dovea essere di mezzo cerchio. Quello che meno se ne allontanava, ed era il più grande d'ogni altro, fu il Teatro di S. Gio. Crisostomo, in passato sì celebre in tutta Europa, pei Drammi in Musica sempre con regale magnificenza rappresentati. Ma che? La gran folla di gente, che a quei Drammi concorreva, promosse il desiderio di moltiplicare il numero dei palchetti. Tre ne furono aggiunti in ciaschedun ordine su amendue i lati del proscenio. Ed ecco allungato il Teatro, e perduto quel pregio, che aveva sopra tutti. Gli altri sei Teatri hanno lo stesso difetto; difetto, che quasi ciascun anno va crescendo per la foga di sempre più aumentare il numero dei palchetti medesimi. Il Teatro detto di S. Benedetto, non molti anni sono edificato, è assai decoroso nell'interno, ma nella figura non è migliore degli altri. Così Venezia, che fu la prima delle città di Europa, ch'ebbe i bei Teatri sulla foggia degli antichi, e che in ciò fu forse la maestra delle altre nazioni, oggidì è alla stessa condizione di tante altre città a lei di gran lunga inferiori.

1. Il Teatro Olimpico di Vicenza fu nel 1583. disegnato dal Principe degli Architetti moderni Andrea Palladio sul gusto de' Teatri antichi. La sua figura è una mezza elissi, non potendosi per l'angustia del sito adattarvi un semi-circolo. Questa semi-elissi è tutta circondata da una scalinata di 14 gradini di legno

gno per gli spettatori, nè viene interrotta da prescrizioni, nè da scalette, nè da vomitorj, il suo diametro maggiore è 97. $\frac{1}{2}$ piedi Parigini, ed il minore fino alla scena circa 57 $\frac{1}{2}$. Al di sopra d'essa scalinata ricorre una loggia di colonne Corintie, le quali per la stessa angustia del sito non hanno potuto da per tutto esser isolate; onde il savio Architetto prese il bel partito di praticare nel mezzo ed alle estremità alquante nicchie con delle statue. Tutta la loggia poi è coronata da un balaustrata arricchita di statue. La scena è di pietra a tre ordini, i due primi sono Corintj (non so il motivo delle repetizioni dello stesso ordine), ed il terzo è un Attico; ciascuna ripartizione è ornata con varietà e con ricchezza. Sono in essa scena tre uscite di fronte, e due ne'suoi lati; ciascuna colle interne vedute in iscorcio, come richiede la prospettiva. Le estremità della gradinata non veggono tutta la scena. Peccato, che un un edificio, così ingegnosamente architettato, sia senza la conveniente esteriore decorazione; ma fu edificato non a spese del Senato, o degl'Imperadori Romani, ma di alcuni Cavalieri Vicentini dell'Accademia Olimpica.

2. Il Teatro di Parma si crede comunemente opera di Palladio, compita da Bernini; ma non v'ebbe la minima parte nè l'uno nè l'altro. L'Architetto ed Ingegnere Gio: Battista Magnani, e Leonello Spada Pittore furono dal Duca Ranuccio Farnese, impiegati a costruire e ad abbellire quel famoso Teatro. La sua figura è un semi-cerchio, cui infelicemente si congiungono due lati retti. La sua lunghezza dal muro fino alla bocca del proscenio è circa 125 piedi parigini, e la sua larghezza, contando dal muro dietro le logge, è circa 93 piedi. Intorno alla platea, ch'è larga circa 48 piedi, s'erge sopra un basamento balaustrato una gradinata di 14 sedili, con due ingressi ai fianchi, e con gran balcone Ducale in mezzo, fornito di due scale a lumaca. Sopra la gradinata s'alzano due maestose logge, una Dorica, e l'altra Jonica, e ciascuna con gradinata di quattro sedili. Il sopra ornato di esse logge è sostenuto da colonne incastrate; fra le quali sono degli archi sostenuti da altre colonne minori isolate: il che rende confusione all'architettura, ed impedimento alla vista degli spettatori che sono dentro esse logge. Peggior effetto producono i due grandi laterali ingressi, che sono tra la gradinata ed il proscenio, poichè i due ordini, de' quali sono ornati, in vece di legare nel miglior modo, distaccano e ripugnano crudelmente e col Teatro e col proscenio. In

mez-

mezzo all'arco superiore di questi ingressi sopra un altissimo piedestallo è una statua equestre, che se ne va a briglia sciolta a precipitare tutte le leggi della convenienza. Gran risalti e centinature offendono il proscenio e l'orchestra. Ma il maggior inconveniente è nella bocca del palco scenario, eccessivamente angusta, e tanto lontana dalla gradinata, mentre con somma facilità si avrebbe potuto fare molto più larga, e più vicina agli spettatori. Dal predetto inconveniente, e dalla sopraccennata figura mistilinea del Teatro risulta il gravissimo male, che gli spettatori che sono ai fianchi, non possono vedere che picciolissima parte della scena; in compenso odono a meraviglia, poichè la struttura, sia per artifizio o per caso, è tale, che parlando uno sotto voce da una parte, l'altro situato nella parte opposta sente distintamente. Sì gran Teatro non ha decorazione esterna, e per esser da gran tempo fuori d'uso, è così mal andato, che i curiosi non lo veggono senza qualche timore.

3. Il Teatro di Milano incomincia nel suo fondo da una curva del diametro di 72. piedi Parigini, la quale si va gradatamente slargando in due lati retti, onde nel proscenio la larghezza è di 77. piedi; l'apertura del palco scenario è di 69, e la lunghezza della platea è 140 piedi, cioè quasi il doppio della sua larghezza, onde sembra eccessivamdnte lungo. La figura di questo Teatro è tutta al contrario di quella della maggior parte degli altri Teatri moderni, i quali tutti si vanno ristringendo verso la scena, mentre questo ivi è dove più si slarga. Un tal partito è assai giovevole per fare vedere più che sia possibile in una figura sì sconcia. Questo Teatro è tutto a palchetti ordinarj, nè altro ha di rimarchevole, se non che ciascun palchetto ha incontro un picciolo guardaroba, e tra questi e quelli gira un ampio corridore.

4. E' molto rinomato il Teatro di Fano disegnato verso il 1670. dall'insigne Giacomo Torelli, e costruito a spese sue, e di cinque altri Cavalieri Fanesi. La sua figura è come sogliono dire i Francesi, a specchio di toletta, lunga 84 piedi Parigini, e larga poco più della metà. V'è una comoda scala a due rampe, che va fino al quinto ordine de' palchetti, l'ultimo de' quali forma una tribuna, con una loggia particolare a ciascuna estremità delle parti rette. Al proscenio sono due pilastri per parte, con una nicchia nel mezzo di ciascuno interpilastro, ove sono le figure di Pallade e di Minerva, e in mezzo è l'iscrizione *Theatrum Fortunæ*.

5. In

5. In Verona il Teatro architettato da Francesco Galli Bibiena sotto la direzione del chiarissimo Marchese Maffei è nell' intorno dell' Accademia Filarmonica. La sua figura è una curva, che bel bello si va slargando a misura che si accosta alla scena; ed i palchetti che sono a cinque ordini, vanno risaltando in fuori sempre più che dalla scena si allontanano: il che se fa buon effetto per vedere verso la scena, lo farà molto cattivo mirando dalla scena il resto del Teatro. La bocca del palco poteva essere più larga e meglio trattata. L' orchestra è divisa dall' uditorio, non dovendo niuno degli uditori esser offeso dallo strepito degli strumenti, ed il palco è in giusto sito, non dovendo mai gli attori essere veduti di fianco. Tra l'uditorio, e la scena sono le porte conducenti in platea, come usavano gli antichi, non dovendo mai la porta essere rimpetto alla scena, perchè toglie il miglior luogo per l'udienza, e indebolisce la voce. Oltre il tetto esteriore, ve n'è un altro interno di tavole in alcuni luoghi traforato, che a guisa d' una cassa di strumento rende il Teatro ben sonoro. Vi sono delle comode scale ai quattro angoli; i corridori e le sale sono convenienti; ma l' ingresso principale è di fianco. Nell' Accademia Filarmonica si conserva un modello di Teatro disegnato sull' antico gusto Greco-Romano, fatto espressamente nel principio di questo secolo per eseguirsi; ma nell' atto dell' esecuzione mancò il coraggio: e non ostante un Maffei, e tanti altri Cavalieri eruditi, de' quali Verona è sempre abbondante, prevalse la moda corrente; fu fatto questo del Bibiena; e così Verona si ha negato un ornamento, che avrebbe risaltato il suo splendore, ed avrebbe mostrato di possedere con suo profitto quelle mirabili antichità, che con tutta lodevol cura ella sa conservare.

6. Roma ha una dozzina di Teatri. Saranno tutti eccellentemente modellati sopra i suoi tanti monumenti dell' aureo secolo di Augusto, e specialmente sul Teatro di Marcello? Così dovrebbe essere, ma è tutto il contrario. I peggiori Teatri d' Italia sono quelli di Roma, tutti irregolari e sconci nelle forme, difettosi ed incomodi negli accessorj, ed improprj fino al sucidume: e frattanto essa si crede di aver i più bei Teatri del Mondo.

Il suo Teatro più grande è quello degli Aliberti, costruito da Ferdinando Bibiena d' una curva irregolare e scomoda, a sei ordini di palchetti centinati. La lunghezza della platea è di quasi 55. piedi Parigini, e la miglior larghezza di 51 $\frac{1}{2}$. Meschi-

ni ingressi, scalette infelici, corridori impraticabili, e pessima situazione.

7. Il Teatro di Tordinona edificato nel secolo scorso da Carlo Fontana, e rifatto in questo sotto Clemente XII., è d'una figura che più di qualunque altro si accosta alla circolare. Il suo diametro maggiore è di 52. piedi Parigini, ed il minore di 48. Ha sei ordini di palchetti; l'ultimo de' quali è ne' fianchi soppresso. De' comodi interni, e dell'abbellimento esteriore, non v'è occasione di poterne fare neppure un cenno.

8. Il Teatro più recente di Roma è quello di Argentina, architettato dal Nobile Marchese Girolamo Teodoli, con sei ordini di palchetti. La sua figura non è nè circolare, nè elittica, ma di quelle irregolari che sogliono dirsi a ferro di cavallo. Il suo maggior diametro è di 51 piedi Parigini, ed il minore di 46. Sito, scale, anditi, ingressi, tutto è miseria.

Niuno di questi tre gran Teatri Romani ha facciata teatrale, e tutti sono di legno.

9. Il Teatro Reale di Napoli costruito nel 1737. secondo il disegno dell' Ingegnere e Brigadiere D. Gio. Metrano, è anche a ferro di cavallo; vale a dire è un semi-circolo, i cui estremi si prolungano in linee quasi rette, che si vanno fra loro accostando a misura che si avvicinano alla scena. Il maggior diametro della platea è di circa 73 piedi Parigini, ed il minore di 67., e vi sono sei ordini di palchetti, con un superbo palco Reale nel mezzo del secondo ordine. La costruzione è tutta di pietra, le scale sono magnifiche, spaziosi gli accessi, i vestiboli, i corridori; l'ingresso ripartito in tre parti, ha qualche decorazione, che poteva essere più maestosa, e più significante.

10. Il Real Teatro di Torino eretto nel v740. dal conte Benedetto Alfieri Gentiluomo di camera e primo Architetto di S. M. Sarda, è di figura ovale. La platea fino alla scena è lunga 57. piedi Parigini, e larga 50 circa. Vi sono sei ordini di palchetti tramezzati con legni forse troppo centinati. Il Palco Reale abbraccia nel secondo ordine cinque palchetti adorni di balaustri, con un grandioso baldacchino occupa tre palchetti nel terzo ordine, e sporge in fuori convessamente, restando al di sotto l'ingresso principale della platea. L'ultimo ordine, o sia la piccionara ha il parapetto tutto di balaustri, nel fronte ha una gradinata anfiteatrale per la gente senza livrea, il lato sinistro è per il pubblico, ed il destro è diviso per i servitori

di

di Corte e per quelli degli Ambasciadori; alle due estremità contigue al proscenio sono due logge per le persone ordinarie di servizio del Teatro: ad eccezione di queste due logge, i palchetti di questo ultimo ordine non sono punto separati dal gran corridore che gira intorno. Sotto l'orchestra è un concavo con due tubi alle estremità, i quali sorgono fino all'altezza del palco, a fine di rendere i suoni più sensibili. Il soffitto è concavo, e sopra è la sala de' pittori delle scene; ma la convessità di esso soffitto è coperta di tenacissimo bitume, affinchè se mai vi si versa dell'acqua, le pitture di sotto non ne sieno danneggiate, ed alle estremità sono delle casse formate e continuate in giro entro il cornicione, spalmate con bitume, e ripiene di finissima arena, per assorbire quella poca acqua che per accidente potesse cadervi: precauzione necessaria per conservar illese le pitture del soffitto. In tutti i Teatri moderni il lampadario suole ordinariamente discendere da una grande apertura nel mezzo del soffitto della platea, con grave pregiudizio della principale pittura, della voce, della vista de' palchetti, e sopra tutto di chi vi sta sotto esposto a polvere, ad immondizie, ed a qualche non indifferente pericolo. Per evitare tutti questi inconvenienti, quivi il lampadario discende dal mezzo del soffitto del proscenio. Il proscenio è decorato di due colonne corintie per parte, elevate sopra un semplice basamento; in ciascun de' loro intercolunnj sono due logge una sull'altra per gli attori: i frontoni sopra queste colonne, ed il principal frontone che corona il proscenio, sembrano importuni, e non ben intesi. Gl'ingressi, le scale, le camere di varia specie, le gallerie, i corridori, sono veramente di una regia magnificenza. Per le macchine di decorazione v'è tutto lo spazio desiderabile con comodità per fare montar in palco bestie, e giuocarvi de fuochi artificiali. Non mancano pozzi, chiaviche, magazzini, guardarobbe, fornelli, e si è fino pensato alle stufe con tubi sboccanti alla platea, per riscaldarla secondo il bisogno. Questo ragguardevol Teatro non ha prospetto proprio, ma comune col palazzo Reale, cui è annesso.

11. Il Teatro di Bologna compito nel 1763. è architettura di Antonio Galli Bibiena figlio di Ferdinando. Nell' intorno ha l'infelice figura d'una sezione di campana per lungo, la cui lunghezza nella platea è di 62. piedi Parigini, e la larghezza nel proscenio è di 50. piedi incirca. Vi sono cinque ordini, ciascuno di 25. palchetti, oltre un recinto intorno alla platea

alto quattro scalini, e riparato da una balaustrata. Le logge del primo e secondo ordine sono centrali, le altre due superiori in piatta banda, e quelle del quinto sono ricavate nelle lunette, e sono senza balaustri. Sopra le porte sono quattro ordini, ma pigmei. Le imposte ed i pilastrini, che dividono i palchetti, abbondano di cartocci, di menzoloni, e di altre bizzarie: i parapetti hanno cattivi balaustri, e peggiori aggetti. I due frontespizj degli ingressi laterali terminano nella linea dell' appoggio del primo palco, tagliandone aspramente i pilastri ed il parapetto. L'altro frontespizio dell' ingresso di mezzo, è conficcato sotto il palco principale, ed arriva alla linea delle imposte: ma non più di quella interna decorazione, ch'è un barbarismo d'architettura. Si vuole, che le tante dispute, opposizioni, e satire insorte alla scelta di questo disegno del Bibiena, abbiano cagionate delle alterazioni molto pregiudizievoli al Teatro. La facciata esteriore è decorata di due ordini ben divisi. Il primo è di colonne Doriche isolate, su capitelli delle quali girano barbaramente archi, forse per rendere così più luminosi i portici che sono nello stesso piano; il secondo ordine è un Jonico composto, framezzato da finestre co' loro frontoni, i quali non mancano nemmeno alle finestre, che sono già entro al predetto porticato.

12. M. Soufflot costruì in Lyon nel 1756. un Teatro di figura ovale, la cui platea fino alla scena è lunga di 54. piedi Parigini, e larga 30, con gradini nel contorno e nella fronte. Vi sono tre ordini di logge, ciascuna continuata senza framezzi, e fornita parimente di gradini. La seconda loggia è più indentro della prima, è la terza più dentro della seconda. Questo edificio è ben provvisto di convenienti accessorj, ed ha la sua facciata retta a tre ordini di finestre con gran ringhiera nel mezzo, e con balaustrata in cima arricchita di statue.

13. Montpellier ha un Teatro a foggia di campana, internamente lungo circa 44. piedi Parigini, e largo 30. La platea è circondata da un porticato, sopra le cui colonne si alzano più ordini di logge con ispaziosi corridori intorno, e nel fondo è fornita di varj gradini per scender le scale; le camere, gli officj, i vestiboli, e le varie scale, che sono intorno a questo Teatro, formano un edificio regolare, e di buona apparenza al di fuori; ma nulla enunciante il suo uso interno.

14. Il Teatro dell'Opera a Parigi, edificato nel 1769. secondo i disegni di M. Moreau, è un ovato lungo, con quattro ordi-

ordini di logge senza tramezzi, e vi sono alquante logge ancora negli intercolunnj del proscenio. La platea è larga circa 39. piedi, e lunga 32., ed ha una gradinata in fronte. Il di fuori è una decorazione semplice, con un portico di molta comodità.

15. Entro al palazzo di Versaglies M. Gabriel Architetto del Re ha eretto nel 1770. un Teatro sul gusto antico, cioè di figura semicircolare con scalinate intorno coronate da una loggia. La Corte occupa il parterre, in mezzo di cui siede il Re.

16. A Londra il Teatro dell'Opera è un parallelogrammo, lungo fino all'orchestra circa 37. piedi Parigini, e largo 51. In questo parallelogrammo sono iscritti circolarmente undici gradini per il parterre, sopra l'ultimo de' quali si alza una loggia di pilastri isolati, piccioli, e non quadri, entro la quale loggia sono varie gradinate, ed altrettante ve ne sono al di sopra; e quindi si alza una seconda loggia, sopra cui è un'altra gradinata, la quale si estende fin sopra al corridore delle gradinate inferiori. Questo partito di gradinare l'una sull'altra è ben vantaggioso, per comprendere in un mediocre ricinto gran moltiplicità di spettatori. I lati del parterre che attaccano all'orchestra, sono tagliati in linee rette convergenti verso della orchestra, e sopra queste linee si ergono di qua e di là quattro ordini di logge, ciascuna ripartita in tre palchetti. Contiguo ad essi palchetti, e precisamente lungo i lati dell'orchestra, sono tre colonne isolate per parte, d'ordine Corintio, con tre ordini di logge fra gl'intercolunnj, contenendo ciascuno intercolunnio tre palchetti l'uno sull'altro; e queste logge sono per la famiglia Reale. Le ultime delle predette colonne formano il proscenio; ed in fondo alle scene sono due colonne isolate dello stesso ordine. Ma tra queste logge, le altre adjacenti, e quelle dell'anfiteatro manca quel necessario ricorso di linee, e quella concatenazione di parti, donde risulta l'unità e l'armonia di tutto l'edificio. E' per altro questo Teatro ben provvisto di comodi ingressi, di scale, di corridori, di camere per vario uso, e d'una gran sala per assemblee.

17. Il Teatro di *Coven Garden*, ch'è parimenti a Londra, è tutto sul gusto del precedente, e quasi della stessa capacità. Questo però ha più armonia, poichè le gradinate attaccano in buona parte, e ricorrono colle logge, e queste colle logge Reali, che sono di qua e di là tra l'orchestra, ed il proscenio.

Le

Le logge reali quivi non sono che di due colonne per parte, contenendo tre palchetti l'uno sull' altro ciascuno con gradini, i quali gradini sono pure nelle logge contigue, che sono anche a tre ordini. E' osservabile, che i gradini sì del parterre, come di tutta la fronte anfiteatrale, non sono perfettamente porzioni di circoli, ma di poligoni; ripiego lodevole, affinchè gli spettatori nelle estremità seggano più comodamente, e veggano la scena, senza torcere il collo. Anche questo Teatro è copiosamente fornito di accessorj comodi e signorili.

18. A Pietroburg sotto la Czarina Elisabetta si eresse entro l' Imperial palazzo un grandioso Teatro architettato dal Conte Rastrelli Veneziano. Il palco scenario è lungo circa 72. piedi Parigini, ed il resto del Teatro ch' è una specie di elissi, ha la lunghezza di 103. piedi. Vi sono cinque ordini di logge, ciascuna divisa in 18. palchetti. Il primo ordine è con balaustrata; il secondo ha i palchetti con bocche centrali, il terzo a specchio di toletta, il quarto in piatta banda, ed il quinto è tutto aperto senza separazione; la loggia Imperiale ch' è nella fronte, fu da M. della Motte Architetto Francese ornata di quattro colonne che la sostengono, e d' un baldacchino, che s' innalza per tutto il terzo ordine. La Corte va in questa loggia per godere i balli, ma per sentir meglio l' Opera, va ad un palco a canto all' orchestra. Il proscenio è adornato di due colonne per parte, e di due scalinate ai fianchi, per facilitare la comunicazione del palco scenario coll' orchestra e colla platea.

CONFRONTO

DEL TEATRO ANTICO COL MODERNO.

DAlla succinta descrizione fatta de' Teatri antichi e moderni, salta agli occhi un paragone per noi molto umiliante, il quale si rende vie più sensibile, se per li principali requisiti del Teatro si stabiliscano la *solidità*, la *comodità*, e la *convenienza*; requisiti comuni a qualunque ben intesa opra d' Architettura.

1. La *solidità* in niuno edificio è tanto essenziale per assicurare la vita degli uomini, quanto ne' Teatri, ove il concorso è il più strepitoso, e le occasioni d' incendio sono quasi senza numero.

Se

Se gli antichi abbiano saputo costruire solidamente i loro Teatri, basta guardarne gli avanzi. Dopo migliaja d'anni esisterebbero ancora sani, se la nostra trascuratezza, e l'avidità non li avesse distrutti o sfigurati (*). Col farli di pietra, li fecero per così dire eterni; quantunque poco o nulla avessero a temere d'incendio, perchè tutto vi si operava alla luce del Sole. Noi vi operiamo tutto per mezzo di fiaccole, e per esporci maggiormente ad essere bruciati vivi, li abbiamo fatti di materie combustibili, di tavole, e di tele.

Niuno edificio può essere solido, se non è premunito contro l'umidità, dannosa non meno alle fabbriche, che alla salute degli uomini. E pure v'è qualche Teatro, in cui appena fatto, si sono trovate tutte le sue travature fondamentali infracidate dall'umido, non so con quanto vantaggio della sanità degli spettatori. Necessariamente deve ciò accadere in tutti quelli, dove le platee sono del pari, o in già del livello delle strade.

2. La *comodità* è per molti riguardi di massima importanza ai Teatri. Se il Teatro è destinato a spettacoli di pubblica diletto-

(*) Il volgo Romano attribuisce ai Barbari la ruina de' suoi nobili edifici antichi. Ma chi ha oppresso con quella casaccia il Teatro di Marcello, e chi lo deturpa con quelle villane botteghe? Chi ha trasmutato in Chiesa il Panteon, denudandolo de' suoi bronzi e marmi, imbellettandolo di colori, con soprapporvi due campaniletti, e con soffocarlo con una marmaglia di casupole? La Mole d'Adriano, il Settizonio, e tante altre fabbriche superbe non più si riconoscono, perchè sono state spogliate delle loro colonne e de' loro ornamenti per impiegarli, Dio sa come, in costruzioni moderne. Se Sisto V. vivea un altro poco, addio Colosseo; è così mal ridotto, perchè niuno si ha preso mai cura della sua conservazione: in peggiore stato sarebbe l'Arena di Verona, se que' providi cittadini non fossero vigilanti a conservarla, come lo dimostra la sua gradinata, ch'è in gran parte moderna. Il principal pensiero di Roma è di santificare i monumenti Pagani, e santificando il Colosseo, le Terme Diocleziane, e tante altre antichità, non so qual buon servizio abbia reso alle belle arti. E' incomprensibile, come Roma moderna abbia saputo sì poco approfittarsi, specialmente nell'Architettura, di tanti suoi tesori antichi, che sono pure i maestri di tutte le nazioni Europee. Ella ha certamente grandi e ricchi edifizj pubblici e privati, e supera in ciò qualunque altra capitale; ma la grandezza e la ricchezza non hanno punto che fare colla bellezza dell'Architettura, e la piccola Vicenza col solo Palladio è incomparabilmente più bella della grandissima Roma, non ostante i suoi Bramanti, San Galli, Buonarotti, Peruzzi, Vignoli, posti già in oblio per Fontana, Maderni, Bernini, Borromini, seguiti da uno stuolo, che alla Tartara calpesta la bella Architettura Greca-Romana.

lettevole istruzione, è chiaro che deve essere situato nel luogo e nella maniera più comoda all'accesso de' cittadini. Vuol essere dunque nel mezzo della città. Il colosseo, e i Teatri di Pompeo e di Marcello non erano già in remoti cantoni.

La moltiplicità delle nostre carrozze, effetto e causa più della nostra vanità e debolezza, che del nostro comodo e bisogno, esige ne'nostri Teatri una situazione più vantaggiosa. Non basta che molte e larghe strade conducano ai medesimi speditamente per ogni parte: ci vogliono ancora d'ogni intorno delle piazze, e piazze variamente porticate, alcune per ricovero delle carrozze e de' servitori, ed altre per riparo e sicurezza del maggior numero che fa uso delle proprie gambe.

Il Teatro deve empiersi e vuotarsi colla maggior possibile speditezza. Un' occhiata all' antico, fornito di tante porte, di vomitorj, e di scale, ci farà più conoscere l'imbarazzo, che si soffre negli accessi de'nostri Teatri moderni.

Ma la comodità veramente teatrale consiste in un'agiata situazione di vedere e sentire tutti ugualmente. La figura semicircolare costante in tutti i Teatri antichi, e tutta intorno scalinata da fondo in cima, era della più mirabile semplicità, affinchè tutti comodamente si disponessero a vedere e sentire ugualmente; e in tal maniera ciascuno vedeva tutti, ed era visto da tutti.

Le nostre diverse, ma tutte strane forme de' Teatri, e specialmente l'uso de' palchetti accatastati l'uno sull' altro, fanno poco sentire, meno vedere, e niente di comodo porgono per situarsi.

L'assurdo è giunto a tal eccesso in molti Teatri che il palco scenario si è tirato avanti nella platea, per evitare l'inconveniente di sentirsi poco; onde molti palchetti non veggono gli attori, che di fianco o di schiena.

3. Per *convenienza* s'intende l'uso degli ornati e delle proporzioni, che debitamente si adattano agli edificj secondo il loro rispettivo destino, affinchè la loro apparenza esteriore ed interna sia aggradevole e bella.

Il Teatro di Marcello, ch'era pure un picciolo Teatro, ha una bellezza sì regolarmente nobile al di fuori, che fa ben conoscere qual ne dovea essere la ricchezza al di dentro.

In ogni fabbrica la facciata deve subito annunciare il destino dell'interno, come la modificazione del viso, e il portamento del corpo palesano l'animo ed il cuore. E'una vergogna il parlare delle facciate de'nostri Teatri. Questa esteriore miseria si cre-

crede però ben compensata dall' interno tutto vagamente dipinto e messo in oro con gran copia di cristalli e di ceri, che fanno all' occhio un mirabil incanto; puerile bellezza a petto di quella virile e stabile, con cui gli antichi ornavano superiormente i portici con colonne e statue; e per tutto il rimanente quella marmorea scalinata, distinta con ripiani, e ripartita alternativamente in forma di cunei, dovea fare un grand' effetto, specialmente quando il Teatro era pieno di spettatori, i quali formavano un ornamento, ed un altro spettacolo assai grazioso. Al contrario i nostri palchetti non mostrano, che un caos di teste e di mezzi busti.

E' dunque il Teatro antico e per la solidità, e per la comodità, e per la bellezza tanto superiore al moderno, quanto il buono al cattivo, il bello al brutto. Un solo vantaggio ha il nostro sopra di quello, ed è il tetto, che tutto comodamente lo cuopre e insieme l'abbellisce, (*) ma lo rende anche insalubre, poichè l' aria chiusa si riempie in poco tempo di una gran quantità di esalazioni animali dannosissime per la loro pronta corruzione; così che in capo ad un'ora non si respira che esalazioni umane: s' introduce ne' polmoni un' aria infetta uscita da migliaja di petti, e cacciata con tutti i corpuscoli spesso corrotti, e puzzolenti, ch' essa ha potuto trasportare dall' interiore di tanta gente. Ne' nostri Teatri, come negli Ospedali, nelle prigioni, nelle navi ec. si faccia uso del ventilatore.

Ma per grandissimo vantaggio si esalta ancora l'uso de' nostri palchetti con li continuati corridori, di sì nobile comodo e di tanta libertà per girare, stare, affacciarsi, ritirarsi, occultarsi, e farvi quel che si vuole, come se si stesse nel proprio gabinetto con tutti i suoi agi, per godere del Teatro, e nel tempo stesso per godervi d'una particolare conversazione, che continuamente si rinnova. Mirabile applauditissima invenzione!

Appunto in questa tanto pregiata invenzione sta (se non erro) tutto il male del Teatro moderno: male che produce i più perniciosi sintomi. Eccoli.

1. Questi palchetti, cioè questa moltiplicità di fori e di tra-

M mez-

(*) Anche gli antichi ebbero alcuni Teatri intieramente coperti. Plinio lib. 36. cap. 15. fa menzione di un Teatro architettato da Valerio d' Ostia stabilmente coperto: forse sarà stato quello un Teatro di legno. E Filostrato dice, che Erode Attico ne fece uno coperto di cedro: *Porro Theatrum Atheniensibus super Regilla, cum laquearibus ex cedro confectis Herodes statuit: Theatrum subaqueatum quod Corintiis edificavit, Atheniensi longe inferius est.*

mezzi, tagliano in mille guise l'aria sonora, la riverberano in infiniti varissimi sensi, e la debbono per necessità confondere; onde nasce l'indispensabile effetto di sentir poco e male.

Ne' Teatri antichi ch'erano certo d'un aja più spaziosa de' nostri, e che erano tutti di fabbrica e scoperti, e vi si operava di giorno, si sentiva a maraviglia, come si rileva da Vitruvio, e da altri classici autori. Vi si usano però due spedienti; i vasi di bronzo situati in vatj luoghi della scalinata, e le maschere per gli attori: le bocche delle quali maschere erano a foggia quasi di tromba parlante, per cui si accresceva notabilmente la natural portata della voce. I nostri Teatri non hanno certamente nè vasi di bronzo, nè maschere da ingrandire la voce; ma sono per altro molto più ristretti, sono coperti, sono tutti di tavola, materia attissima a tramandare il suono, vi si agisce di notte, e frattanto riescono sì poco sonori. Donde sì gran difetto? La irregolarità della loro figura n'è sicuramente un motivo, ma il principalissimo è in quelle tante aperture de' palchetti, che fanno tanti angoli nell'interno.

2. Quanto questi palchetti sieno incomodi per vedere le rappresentazioni sceniche, e tutto il Teatro, non v'è bisogno di prova. Nè questo gran difetto si toglie con lasciare i tramezzi laterali fino a mezza vita, o col levarli affatto: si scema così in qualche maniera, ma non si estirpa, specialmente in quelli degli ordini superiori, di dove il palco si vede nel modo più disagiato.

3. Impediscono i palchetti ogni decorazione di Architettura, e in conseguenza ogni maestoso ornamento. E che colonne e che pilastri possono adattarsi ai fulcri de' palchetti? Si darebbe in un pigmeo più ridicolo di quello che si vede in Roma ne' Chiostri barbari di S. Gio. Laterano, di S. Paolo, di S. Sabina. E l'aggetto de' capitelli e de' cornicioni interromperebbe irregolarmente, e disperderebbe la voce.

Ma questi non sono che mali, per così dire, fisici. Vi è assai di peggio.

4. Quella comodità tanto decantata, che i palchetti forniscono di appiattarvisi e di starvi come invisibile, non è certo un' occasione conducente al buon costume.

Uno de' grandi vantaggi de' Teatri pubblici, è lo stare in pubblico. In casa propria e fra proprj domestici lascia ciascuno la briglia alle sue passioni, ma incomincia a frenarle a misura che gli cresce intorno il numero e la qualità de' riguardanti: onde cia-

ciascuno comparisce in pubblico con un' apparenza di morigeratezza e di civiltà, che in privato non sa possedere, e si sforza di comparire qual realmente dovrebbe essere. Perciò fuori di casa e nelle numerose brigate si sfoggiano quelle pompose vesti e quelle attillature, che ciascuno solitariamente nella sua propria abitazione non usa portare. Come le robe da camera sono agli abiti di comparsa, così la morale interna è all'esterna. Or questo bel contegno esteriore, quantunque apparente, è di grand' utile alla società ed agl' individui, e potrebbe ancora penetrare nell' interno dell' animo, se più si moltiplicassero le occasioni di vivere in pubblico. Quell' apparente bontà e politezza a forza di abitudine si anderebbe a convertire in vera e reale. I palchetti dunque ci rapiscono uno de' principali vantaggi del Teatro.

5. Ma peggiori conseguenze ancora derivano dalla libertà di girare da palchetto in palchetto, e di fare in ciascuno tanti crocchi e conversazioni. Da qui proviene l' intera ruina del Teatro formale. Perciò il Teatro Italiano non ha più Tragedie, perciò non vi allignano le buone Commedie, perciò l' Opera in Musica vi è ridotta a centoni. E come può rappresentarvisi un buon Dramma, il quale richieda un' attenzione seguita dal principio al fine, se i nostri sig. Teatranti altra attenzione non si danno, che di maneggiare i loro spioncini, per le osservazioni de' loro astri, per saltare di palco in palco, e per farsi vedere su e giù? Ora si tuffano, ora si perdono, indi ricompariscono; da un Teatro passano fino ad un altro, e vi ritornano, e girano perpetuamente, trinciando freddure, complimenti, amoretti. Quindi le Farse, le Pulcinellate, gl' Intermezzi, e delle Opere eroiche qualche Aria, ed il Duetto: servono queste come di riposo, e poi di pascolo al cicaleccio.

E' ben verisimile che la noja de' cattivi Drammi abbia prodotto i palchetti, ma la sussistenza de' palchetti ha ingrandita l' insipidezza e l' assurdità de' Drammi, e l' ha portata a tal segno, che il Dramma non è che un pretesto per andare al Teatro, ma il vero motivo n' è la conversazione. Distruggono dunque i palchetti il più lodevole fine del più nobile degli spettacoli, anzi lo convertono in un masso di assurdi, e deturpano il Teatro stesso.

La facile conseguenza di questo parallelo è, che se non si vogliono che frivole conversazioncelle in Teatro, si conservi pure quello che si ha; ma se si brama un Teatro compitamente

buono, non si ha da far altro che modellarlo su quello degli antichi. Su tal gusto è formato il disegno annesso in fine di questo libercolo, sperando che sarà gradito specialmente dalla Nobiltà, in cui veggo albeggiare (non adulo) un sistema di educazione, germogliante morigeratezza, nozioni utili, e buon gusto.

Idea d'Un Teatro Nuovo.

Al sig. Vincenzo Ferrarese appartiene l'idea e il disegno di questo Teatro, il quale è compreso internamente in un circolo, la di cui metà è per gli spettatori, e l'altra per il palco scenario.

I sedili sopra le scalinate sono disposti in modo, che tutti vi seggono e vedono comodamente sopra sedili di legno posti su gradini alti mezzo piede: il che non avveniva in tutte le parti del Teatro antico, specialmente in quelle vicine al palco, come apparisce dalla pianta di quello di Ercolano, e di altri ricavati da Vitruvio, e da molti monumenti antichi riportati dal Serlio. Se pure tali Teatri fossero come ci sono presentati. Il Marchese Galiani nel suo Vitruvio rappresenta nelle estremità delle gradinate contigue al pulpito due muri, che avrebbero certo impedita la vista d'una gran parte di scena a buona porzione degli spettatori seduti in quella parte di gradinata. Nelle piante, che M. Boindin. *Mem. de l'Acad. des Inscript. Tom.* 1. ha date de' Teatri antichi, questi muri non si veggono, ed allora va bene, purchè vi si metta qualche parapetto.

La scalinata formava ne' Teatri antichi un massiccio, per cui avevano necessariamente bisogno di vasi sonori. Per evitare questo inconveniente, noi facciamo sotto questo masso una volta rampante continuata senza alcuna interruzione, ed al muro della imposta inferiore pratichiamo alcuni vani corrispondenti a certi pozzi sotto di essa volta. Ricoprendo poi la scalinata interiore del Teatro tutta di tavole fine, ed ugualmente stagionate, come anche la volta e le logge, si renderà il tutto sonoro, senza cagionarsi eco.

La scena degli antichi discordava con tutto il resto del Teatro; nè so, nè mi preme sapere, come essa si accordasse bene colle decorazioni versatili, che l'erano ai fianchi. Nel nostro disegno il palco scenario, e il giro degli spettatori formano un tutto unito insieme, per cui ricorre lo stesso ordine d'Architettura, che sostiene una sola volta.

Il

Il grand'ordine della scena riesce proporzionato a tutto il resto dell' edificio; perchè è uguale al raggio del Teatro, ed unitamente col suo basamento e colla volta forma un' altezza uguale al diametro di esso Teatro. Se si avesse adottato l' insegnamento di Vitruvio, il quale vuole che ne' Tempj rotondi l' altezza della colonna sia quanto il diametro di tutta la cella, sarebbe qui riuscito un ordine gigantesco sproporzionatissimo colle altre parti. Se poi si avesse imitata la pratica del Panteon, nel di cui interno le colonne non sono alte che metà del raggio di esso Tempio, si avrebbe dato nel picciolo ugualmente sproporzionato al rimanente dell' edificio. Chi ad occhi chiusi o sommessi entra nel Panteon, e giunto a' piedi del colonnato si mette a guardare da sotto in su, resta colpito dalla sensibilissima sproposizione che passa tra la picciolezza di quelle colonne, e tutto il gran resto della fabbrica, che sostengono. Quindi l' inconveniente dell'attico e de' due arconi.

Per evitare questi ed altri inconvenienti, si è formata la scena d' un solo grandioso ordine d' Architettura, a guisa d' un arco trionfale. La scena degli antichi era a due ed a tre ordini, ed anche Palladio vi ha usata la sopra posizione degli ordini; ma col dovuto rispetto di tanta autorità, ci sembra quella una maniera piccola, trita, e confusa. Il sopraornato e basamento del nostro ordine ricorrono intorno per tutto il Teatro, e l' imposta del grand' arco di mezzo ricorre anch' essa, e fa la ripartizione dell' ordine minore, ch' è nelle logge di esso Teatro, e nelle nicchie della predetta scena. Di là delle tre porte, o sieno archi della scena, sono le nostre scene mobili, da variarsi secondo le variazioni richieste dal Dramma.

Si osservi, che la scena espressa nel disegno si è supposta di fabbrica, capace di sostenere il peso del tetto. Ma se si volesse fare di legname, la sua grossezza anderebbe molto a diminuire, togliendosi gl' intercolunnj dell' ordine piccolo, che sono agli ingressi e si acquisterebbe allora maggior campo, per vedere le scene mobili. Si potrebbe ancora formare la scena con tre grandi intercolunnj di colonne isolate, disposte circolarmente, o pure in linea retta; ed in tal caso converrebbe congegnare le scene mobili, che sono immediatamente dietro all' intercolunnio di mezzo, in maniera che sieno di doppia comparsa, perchè sono vedute anche per le aperture laterali. A questo effetto, se tali scene fossero molto larghe, come accaderebbe ne' gran Teatri, e per la gran tratta riuscissero difficili a maneggiarsi sopra i *carri*

mat-

matti, si potrebbero piegare a guisa di libro, e giunte al loro punto aprirsi in tutta la loro larghezza, per esser vedute da ambe le parti. Si potrebbe ancora nelle aperture laterali collocare de' teloni di poco fondo dipinti in prospettiva, per così poter meglio maneggiare le scene dell'apertura di mezzo. Il maneggio delle scene poi è facilissimo e pronto per mezzo di argani o di ruote, o di contrappesi, colle quali macchine le scene o vanno in un tratto su e in giù, o scorrono rapidamente sul palco. Questo meccanismo è abbastanza noto, ed in molti Teatri è eseguito con tutto il successo; ma in tanti altri non si è voluto adottare per alcune ragioni, che non sono ragioni. E qual maggior irragionevolezza, che impiegar una moltitudine di uomini a fare con pericolo e con istento quello, che può effettuarsi facilmente, sicuramente e prontamente con pochi?

Tutto questo Teatro è coperto da una volta finta di legname per renderlo più sonoro. La sua capacità è di circa cinque mila spettatori da starvi tutti sedendo agiatamente a vedere ed a sentire con comodità uguale. Il gran Teatro degli Aliberti in Roma ne contiene appena due mila e cinquecento, accatastandoveli nella maniera più suffocante.

E' vero che in questo nostro Teatro non tutti gli spettatori si veggono scambievolmente, perchè quelli che sono entro le logge non possono vedere quelli di sopra, i quali nemmeno possono vedere tutto il resto degli uditori. La maggior parte però si vede vicendevolmente; e tutti poi veggono ugualmente il palco scenico, ch'è l'oggetto principale, per cui si va al Teatro.

Le altre spiegazioni del nostro Teatro si leggono a canto ai disegni.

Il sig. Co. Enea Arnaldi eruditissimo Accademico Olimpico ha data una *idea d'un Teatro simile ai Teatri antichi, accomodato all'uso moderno*, cioè con palchetti. Spetterà agl'intendenti decidere fra la bella idea di quel dotto Cavaliere, e questa del nostro sig. Ferrarese. E' da gran tempo che il pubblico attende qualche cosa di bello, e di nuovo in questo genere dal sig. Co. Girolamo del Pozzo illustre Cavalier Veronese, il quale fra rari suoi pregi possiede francamente la buona Architettura.

A questo nostro Teatro si farà forse un'obiezione ed è, che il palco scenario mettendosi sul diametro del semicircolo, riuscirà troppo largo. Ma che male produce questa larghezza? cagionerà anzi un vantaggio massimo, il quale pienamente adem-

pirà

pirà i tre essenziali requisiti del Teatro, cioè 1. di sentirsi bene da per tutto la voce, 2. di vedere ugualmente bene da qualunque punto le rappresentazioni seniche, e 3. di far agire gli attori e le comparse in un campo più spazioso.

1. La Fisica insegna, che la voce o il suono non è che l'aria tremolante mossa e vibrata dai corpi fino al nostro udito. L'aria così percossa si muove per infiniti giri circolari, appunto consimili a que' cerchi dell'onde, qualora gettasi un sasso nell'acqua quieta, che sempre più si diffondono, e slargansi dal centro. Non v'è altro divario, se non che que' cerchi sono nell'acqua superficialmente orizzontali, e nell'aria lo sono per tutta la massa. Ma se questi circoli sono nell'uno o nell'altro elemento impediti da qualche ostacolo, non possono più giungere al fine del loro destino, e rimanendo i primi circoli ritenuti, si ripercuotono, ed interrompono e disturbano i susseguenti. *Perciò*, dice Vitruvio, *gli Architetti antichi seguendo le vestigie della natura, e riflettendo sulla proprietà della voce, fecero di giusta salita i gradi del Teatro, e ricercarono colla proporzione musica e regolare de' Matematici il modo, acciocchè la voce dalla scena giungesse più chiara e più soave agli orecchi degli spettatori*. E perciò gli prescrive, *che una linea tirata dal primo all'ultimo grado tocchi tutte le cime o gli angoli de' gradini. Così la voce non resterà impedita*.

A questo effetto il sig. Tommaso Temanza, eruditissimo Architetto d'ingegno elevato e di gusto squisito, in una sua idea d'un Teatro progettato in Venezia sua patria, e comunicatomi colla sua amichevole gentilezza, ha fatto i palchetti a modo di gradazione, affinchè le ondulazioni della voce ritrovassero come un piano inclinato, su cui distendersi. All'incontro i palchetti de' nostri Teatri, formando una parete perpendicolare tutta d'intorno all'aja del Teatro, ributtano le ondulazioni dell'aria, e le moltiplicano con disordine e confusione. Noi abbiamo sbanditi i palchetti, ma abbiamo osservata questa sì ragionevole gradazione.

2. La Geometria dimostra, che *in un circolo tutti gli angoli alla circonferenza, che hanno per base lo stesso diametro, sono uguali*. Quindi è che l'unica figura conveniente al Teatro, affinchè da tutti i punti della sua circonferenza gli spettatori veggano tutti ugualmente le rappresentazioni della scena, deve essere semicircolare. E perciò il palco scenario deve essere sopra il diametro del semicircolo.

La

La Geometria dimostra, ancora che *in uno stesso segmento di circolo gli angoli alla circonferenza, che hanno per base una stessa corda, sono uguali*. Quindi è che il palco scenario deve formare un altro semicircolo uguale e contiguo a quello degli spettatori, affinchè eglino veggano da per tutto ugualmente tutte le azioni della scena in qualunque distanza dal diametro si rappresentino. Per questo effetto la figura di tutto il nostro Teatro è un circolo, e nel centro di esso circolo sono i Musici e l'orchestra; onde il suono e la voce debbonsi a maraviglia tramandare.

3. Il palco scenario compreso in un semicircolo uguale a quello dell'udienza sarà a maraviglia spazioso per le azioni degli attori: ma (obbietteranno forse taluni) non abbastanza per quello che si chiama sfondo del Teatro. Non so, se i maggiori Teatri attualmente esistenti ne abbiano effettivamente di più. Ma ancorchè avessero sfondo maggiore, sarebbe inutile per le ragioni addotte p. 65. Quando la prospettiva è ben trattata, la scena comparisce tre e quattro volte più spaziosa di quello ch'è realmente. E se pure si richiedesse uno sfondo maggiore del semicircolo, se n'è dato un esempio del nostro, ove le decorazioni che sono al di là dalle porte della scena, rappresentano uno sfondo di là dal semicircolo, e sono abbastanza visibili.

Que' Teatri poi che non richieggono tanta ampiezza di scena, come sono ordinariamente quelli destinati a Tragedie, a Commedie, ed a Pastorali possono essere divisi in due segmenti inuguali di circolo; il segmento maggiore sia per gli spettatori, ed il minore per la scena.

E' superfluo rispondere alla difficoltà, che potrà suscitarsi da qualche sofistico sulla confusione de' ceti e delle classi de' cittadini. Sopra le scalinate ad esempio degli antichi si può stabilire più distinzione che ne' palchetti, dove non ve n' è quasi alcuna..

Poco riguardo merita ancora la difficoltà della spesa, la quale in un Teatro tutto di fabbrica, e specialmente nel nostro così esternamente decorato ed internamente arricchito di portici, di giardini, e di altri accessorj per altri giuocchi, potrebbe a qualche anima piccola comparire eccessiva, e potrebbe domandare quanto costerà questo edificio? Meschina domanda. E quanto costarono le Terme Diocleziane, Versaglies, la piazza Vaticana con tanti Obelischi Sistini? Trattandosi di opere pub-

pubbliche, e particolarmente di quelle che riuniscono insieme l' utile e il diletto, non si deve mai badare a spesa, come i Lacedemoni non badavano al numero de' loro nemici. Qualunque enorme dispendio di questa natura, che si faccia nello Stato, ben lungi d' impoverirlo, lo arricchisce, e per la moltiplicazione dell' industria, e pel richiamo continuo degli stranieri. Roma, città eterna, che fonte perenne di ricchezze non ha ne' capi d' opera de' suoi monumenti antichi e moderni? Vi accorrono tutte le culte nazioni d' Europa a renderle omaggio e tributo.

Mi si dirà ancora (e che non mi si dirà?) e perchè col Teatro unire tante altre cose, che col Teatro non hanno nulla che fare? All' edificio de' giuochi scenici si è attaccato quello de' giuochi ginnastici, non perchè non potrebbero stare separatamente in luoghi differenti, ma affinchè raccolti tutti in uno, ed in sito cospicuo nel cuore della città, fossero di maggior comodo a' cittadini per concorrervi, e per passare facilmente da questo a quello. Gli antichi aveano una gran moltitudine di giuochi ginnastici: noi ne siamo assai scarsi, forse perchè siamo più forti o sempre occupatissimi. Tutti i nostri giuochi si riducono a quello della Palla variamente modificato, in aria, sul tavoliere, in terra; quindi i palloni, la palla a corda, i volanti, i bigliardi, i trucchi, le bocce. Si promuovano dunque questi ed altri consimili giuochi, e vi si aggiunga la corsa, il salto, e specialmente il cavalcare, il nuotare. Il giuoco della picca e della bandiera, che trae forse la sua origine dai Tornei, è d' una inutile ed insignificante puerilità. Quello della scherma si lasci ai barbari che l' hanno prodotto, e sarebbe anche ormai tempo di sbarazzare il fianco dell' incomodo peso della spada, derivata anch' essa da' secoli più feroci, e disdicevole nel commercio pacifico e civile. Il giuoco non è, nè deve essere che una ricreazione da prendersi di tempo in tempo, per sollevare lo spirito e il corpo dalle faticose occupazioni. Non deve dunque il giuoco produrre il minimo cattivo effetto, deve anzi produrne de' buoni; e perciò eccellenti saranno que' giuochi, che saranno insieme dilettevoli ed utili. Non meritano perciò il nome di giuoco quelli sedentarj delle carte, l' invenzione de' quali se fa grand' onore all' ingegno umano, altrettanto disonore ne fa l' uso, sovente velenoso allo spirito, al corpo, alle sostanze, ed alla riputazione. Veri giuochi sono i ginnastici, giocondi e salutiferi a chi

li esercita, e d' innocente piacere agli spettatori. Chi presiede a beneficio della società, saprà dagli stessi giuochi trarre de' mezzi possenti a maggiormente beneficarla.

CAPITOLO XII.

Cause de' Difetti del Teatro, e mezzi per ristabilirlo.

DA quanto finora si è esposto, chiaramente apparisce, che il nostro Teatro è un ammasso di assurdi. E' senza Tragedia, è senza Pastorale: la Commedia è stomachevole, l' Opera in Musica è un mostro: il materiale stesso del Teatro è un formicajo di difetti incomodi e ributtanti. Manca in somma d' ambidue i suoi più grandi oggetti, l' *Utile* ed il *Diletto*. Con grandissima ragione dunque è censurato da' Moralisti, e con altrettanta ragione è vilipeso dalle persone di spirito e di gusto.

E come mai tante mal' erbe parassite sonosi avviticchiate a disseccare e a deformare sì bella pianta, ch' è pure (come si è veduto) un pabolo di virtù, anzi la virtù stessa posta in azione e resa aggradevole? La stessa domanda può farsi di tutte la altre cose migliori, ideate eccellentemente, e poi ridotte pessime.

Allorchè uno spettacolo non serve che di trattenimento ad un popolo ozioso, ed a quella scelta di gente in una nazione, che si dice Bel Mondo, è impossibile che acquisti giammai una certa importanza. Per quanto ingegno si accordi al Poeta, bisogna che l' esecuzione e mille dettagli del suo Poema si rissentano della frivolezza del suo destino.

Sofocle nel comporre le sue Tragedie, lavorava per la patria, e per le più auguste solennità della Repubblica. E perchè? Perchè presso i Greci lo spettacolo era un affare di Stato. In Atene la Repubblica ne portava tutta la spesa, un Arconte vi presedeva, v' intervenivano tutti gli ordini de' cittadini, v' interveniva Socrate. Lo stesso era in Roma: un Edile ne avea la cura, Questori particolari riscuotevano le tasse imposte sopra il popolo per pagare le spese delle rappresentazioni teatrali o di altri spettacoli, ed era un delitto capitale deviare questo danaro ad altri usi, anche ai bisogni della guerra; tutti i Magistrati vi assistevano, e vi andavano i Catoni.

Pres-

Presso di noi, se il Governo si prende qualche pensiero del Teatro, è per minuzie esterne, e per impedire le soverchierie e le risse. L'essenza è nell'arte lucrativa d'alcuni oziosi, e l'impressario n'è il dispotico legislatore. Qual maraviglia dunque, se è così pieno di abusi?

La sorte dell'uomo vuole, che a fianco de' suoi più sublimi sforzi d'ingegno comparisca la sua picciolezza. Negli affari più serj si mette tanta negligenza e contraddizione, che non è da stupirsi, se più ancora se ne ponga in un'arte di diletto. La sorte degl'Imperj e la sorte de' Teatri sono l'opera dell'azzardo, dipendendo tutto da un concorso di circostanze accozzate bene o infelicemente. Comparisca in qualche parte dell'Europa un Principe veramente grande; acquisti dopo le sue più benefiche fatiche il dritto di consacrare un ozio glorioso alla cultura delle Belle Arti: egli porterà la sua mira alla più bella di tutte, e l'Arte Drammatica diverrà sotto il suo regno il più gran monumento eretto alla pubblica felicità, ed alla gloria dell'ingegno umano.

Si stabiliranno allora le Accademie di Poesia, di Musica, di danza, non per isnocciolarvi Sonetti, Canzoncine, Concerti, e Minuè: ma perchè vi presieda la Filosofia, la quale dirigga tutto alla perfezione del Dramma, e l'approvazione dell'Accademia serva di premio alle produzioni de' concorrenti, per poter essere rappresentate nel Teatro. Una sì utile Accademia già si è stabilita in Parma per cura di quello ben educato Sovrano; sento ch'ogni specie di Dramma v'abbia fioccato d'ogni parte, e così l'Italia potrà avere col tempo il suo Teatro corretto, come lo avrà anche la Danimarca, dove quel savio Sovrano ha stabilito consimile provvidenza.

Purgato una volta il Teatro, e ridotto, come esser deve, a scuola di virtù e di buon gusto, rimarranno corretti anche gli attori, tanto ora discreditati ed arricchiti. E' facile il mezzo da farli aspirare allo stesso onore de' Poeti, de' quali eseguiscono le opere. Esopo fu del pari onorato che Sofocle.

Gli attori non sono infami, perchè sono mercenarj. E chi non trae mercede dalla sua professione? Dalla zappa ai diademi tutto si fa per mercede. Il Teatro non è in se stesso disonorante, poichè i Cavalieri, i Principi, e gli Ecclesiastici, si prendono spesso il piacere di sceneggiarvi, e non ne riportano macchia, non che infamia. Perchè dunque ha da riputarsi in-

fame l' arte Teatrale (*)? Lo è con tutta ragione, o quando tende alla corruzione de' costumi, o quando chi la esercita è scostumato. Se il Teatro giunge a restituirsi al suo nobile fine, si dileguerà tutta la prima causa del discredito degli Attori; e svanirà ben presto anche la seconda, se i varj Magistrati non permetteranno, che monti in palco, se non chi unisce la morigeratezza ai talenti della sua professione.

Ove le donne compariscono in scena, la loro castità è certo più esposta; e perciò elleno si faranno più gloria a conserverla, e la conserveranno meglio, qualora non sieno scoraggite dal disprezzo; e meglio ancora la custodiranno, se sieno incoraggite dagli onori, e dai premj, come depresse da infamie e da castighi. La stima di distinzione giunga ne' Teatri fino all' erezione delle statue per chi ha saputo essere eccellente e probo artista. I più sublimi talenti senza probità sono senza base; e il Teatro non deve altro spirare che virtù e diletto sempre congiunti insieme.

SPIE-

(*) Ciascuna arte produce in chi la esercita i suoi mali e beni, non solo fisici, ma anche morali. De' mali fisici provenienti dalle varie professioni, vi è del celebre Ramazzini il notissimo libro intitolato *de Morbis Artificum*. Ma delle influenze morali, cui sono esposti i professori di qualunque arte, non v'è per quanto io sappia (so però pochissimo) nemmeno una dissertazioncella. L'argomento per altro sarebbe curioso ed interessante, per promuovere quelle professioni, che hanno effetti morali più benefici; e ristringer quelle, che li hanno più maligni, o presentar loro de' buoni correttivi. L'agricoltore incurvato tutto il giorno alla zappa ed all'aratro, diverrà stupido e paziente, in compagnia di chiunque esercita i più laborosi mestieri. Flemmatico sarà lo Statuario, e l'Incisore; capriccioso e bizzarro il Pittore, l'Architetto pensieroso ed ardito. Tutte le Belle Arti però producono ordinariamente mansuetudine e dolcezza: e la teatrale, qualora sia ben regolata, ha necessariamente da produrre un carattere manieroso e probo. Gl' influssi della Fisica, delle Matematiche, e specialmente della Filosofia, sono dolci e benigni. Gli eruditi, gli Antiquari, gli Oratori, diverrebbero presuntuosi ed arroganti senza una buona dose di Filosofia, senza la quale i Medici, i Censsici, e i Criminalisti, sarebbero spietati; i Forensi cavillosi e di mala fede, i Grammatici melensi e stitici, i Cortigiani puliti e duri come marmi. Da que' mestieri, ne' quali i principali ingredienti sono la facilità, l'ozio, e la soggezione, debbono svaporare influenze pestifere per la società; percio i servitori, i soldati, e tanti altri schiavi oziosi, non sogliono ordinariamente essere un fior di virtù. Donde derivi quell'atra-bile scombussolante cielo e terra, lo spiegherà chi avrà voglia di trattar ex professo questa materia.

SPIEGAZIONI DELLE TAVOLE.

TAV. I.

Pianta generale del Teatro e di altri Luoghi annessi per i Giuochi Ginnastici.

A TEatro con una gran Piazza avanti.
B Ingressi magnifici tra Portici.
C Edificj ai quattro angoli per Accademie di Pittura, Scultura, Architettura, e di Belle Lettere.
D Appartamento di pian terreno per varie botteghe, con Appartamento superiore, come si vede nell'altro dirimpetto segnato E.
c c Piccole Piazze per magnificenza degl' ingressi.
d d Giuochi lisci per palle, con comodi e Guardarobe alle due estremità.
1 Portici con Appartamentini sopra.
2 Botteghe sopra la strada.
E Appartamento superiore per Accademie di Musica, di Ballo, e per varj Giuochi Ginnastici.
e e Giuochi per Palla a corda, e per Volante con commodi, e con guardarobe.
3 3 Terrazzi con balaustrate.
F Giuoco per Pallone.
f Piano terreno per botteghe di rinfreschi, e camere per i giuocatori, con piano superiore sopra consimile a quello dell'altra estremità g.
g Piano superiore per delizia della Nobiltà, con Portico coperto sopra le scalinate circolari, e con gran Sale per Bigliardo.
h h Sbocchi a due strade grandi.
G Gran Piazza per Cavallerizza, e per spettacoli pubblici.

TAV. II.

Pianta del Piano Terreno del Teatro.

1 POrtici, per i quali le carrozze girano liberamente.
2 Portici per la gente a piedi.
3 Due scale grandi, per ascendere ai piani supetiori delle Logge.
4 Due ingressi alla Platea prima di principiar l'Opera.
5 Due Botteghini per consegnare i biglietti prima di entrare, con due Camerini adjacenti, e con commodi per il Pubblico.

6 Co-

6 Comodo per i Ministri del Teatro, dove si vendono i Biglietti, e le Chiavi delle Logge, con cessi adjacenti sotto le scale.

7 Tre altri ingressi alla Platea da aprirsi al fine dell'Opera, acciò la gente esca speditamente.

8 Scale per comodo di andare dalla Platea ai Caffè, o ai Ministri, *segnati 6*, per non uscire nella strada.

9 Due gran Caffè esposti al pubblico, con i loro cessi adjacenti, ed altri comodi sotto le scale contigue.

10 Tre Pozzi corrispondenti ne' vani del muro, che sostiene una Volta rampante continuata sotto la gradinata. Questi pozzi servono per far risuonare la voce.

11 Intervallo fra il muro e l'Impellicciatura di tavole poco distante dal muro, per impedire il ribalzo della voce, e l'eco.

12 Vani nel muro, che regge la volta rampante.

13 Viale.

14 Orchestra.

15 Tre aperture per andare sotto al palco scenario.

16 Palco Scenario sostenuto da legnami, e veduto ugualmente da tutti gli Spettatori.

17 Tre aperture nella Scena stabile per le rappresentazioni sceniche secondo gli antichi, e secondo il miglior gusto, che merita di essere rinnovato.

18 Scenario in pendìo.

19 Due scale per andare sotto al palco.

20 Due ingressi che sagliono in pendìo sopra lo Scenario per comodo de' carri e vetture, che servono per le rappresenrazioni dell'Opera.

21 Stanze per trattenimento degli Attori, contigue agl' ingressi della Scena, e fornite di cessi e guardarobe situate sotto le scale grandi.

22 Sito per le Comparse } e per riporre le scene, ed altri
23 Sito per il Corpo di Guardia. } attrezzi.

a Cessi sotto le scale.

b Cammini che servono ancora per squagliare il grasso per li lumi.

24 Scale doppie per ascendere alle abitazioni degli Attori, e per comodo degli Operaj, che vanno per diversi piani di ringhiere a maneggiare le scene.

25 Cortile.

26 Guardarobe per le Comparse, e per riporre attrezzi del Teatro, ovvero possono essere due botteghe di Chincagliere servibili in tempo di Festini.

27 Due Caffetterie in tempo di Festini. Possono anche servire per abitazioni de' custodi del Teatro.

28 Ingressi per la gente a piedi in tempo di Festini.

29 Portico per la fila delle cartozze in tempo di Festini.

TAV. III.

T A V. III.

Pianta del primo Piano sopra i portici.

1 POrtico esteriore.
2 Corridore per le Logge del primo ordine.
3 Camerini per credenze e guardarobe.
4 Primo ordine di Logge.
5 Ripiani de' tre ingressi da aprirsi dopo l'Opera, con scale laterali conducenti ai Caffè.
6 Scale di comunicazione colle Logge superiori, con varj comodi ricavati accanto e sotto.
7 Ripiano, o *precinzione*, al fine della scalinata.
8 Scalette.
9 Scalinata di pietra con sedili continuati di tavola per gli Spettatori della Platea.
10 Altro ripiano in dolce pendìo, come la Scalinata.
11 Sedili di legno in pendìo.
12 Passaggio per andare alla Scalinata.
13 Orchestra.
14 Palco Scenario.
15 Tre ampie aperture della Scena, la quale fa unità col resto del Teatro.
16 Scenario.
17 Scale ~~per andare sopra~~ gli appartamenti degli Attori, e sopra le ringhiere intorno allo Scenario.
18 Ripiani, dove comunicano gli Appartamenti.
19 Corridori per le abitazioni delle Attrici.
20 Corridori per le abitazioni degli Attori.
21 Per Ballerini.
22 Ripiani delle scale principali che vanno alle logge superiori del Teatro.
23 Dimore per i Servitori.

T A V. IV.

Pianta del secondo, e terzo Piano.

1 TErrazzo.
2 Corridore per le Logge del secondo Ordine.
3 Corridore del terzo Ordine.
4 Corridore del quinto Ordine, o sia della ringhiera sopra il Cornicione.
5 Logge
6 Camerini avanti le Logge del secondo Ordine.
7 Ripiani, o Sale di comunicazione.

8 Di-

8 Dimora per i Servidori.
9 Scale principali.
10 Stanze per Caffè e per Rinfreschi.
11 Gallerie del secondo Piano.
12 Stanza per giuoco e per trattenimento.
13 Camerini per guardarobe e per comodi del secondo e terzo Piano.
14 Cortile.
15 Sale di Ballo, e per prove di Opere nel secondo Piano.
16 Scalinata per gli Spettatori tra il secondo e terzo Piano.
17 Ringhiere a livello dell' ultimo scalino della prederta Scalinata, per uso degli Spettatori e Sonatori delle Sale inferiori.
18 Galleria per riposo.
19 Terrazzo.
20 Varie aperture ricavate nel basamento del secondo Ordine per uscire nel terrazzo.
21 Soffitta per attrezzi di Falegnami, e per conserva di acque in caso d' incendio delle Scene.

T A V. V.

Varj Spaccati delle Elevazioni interne.

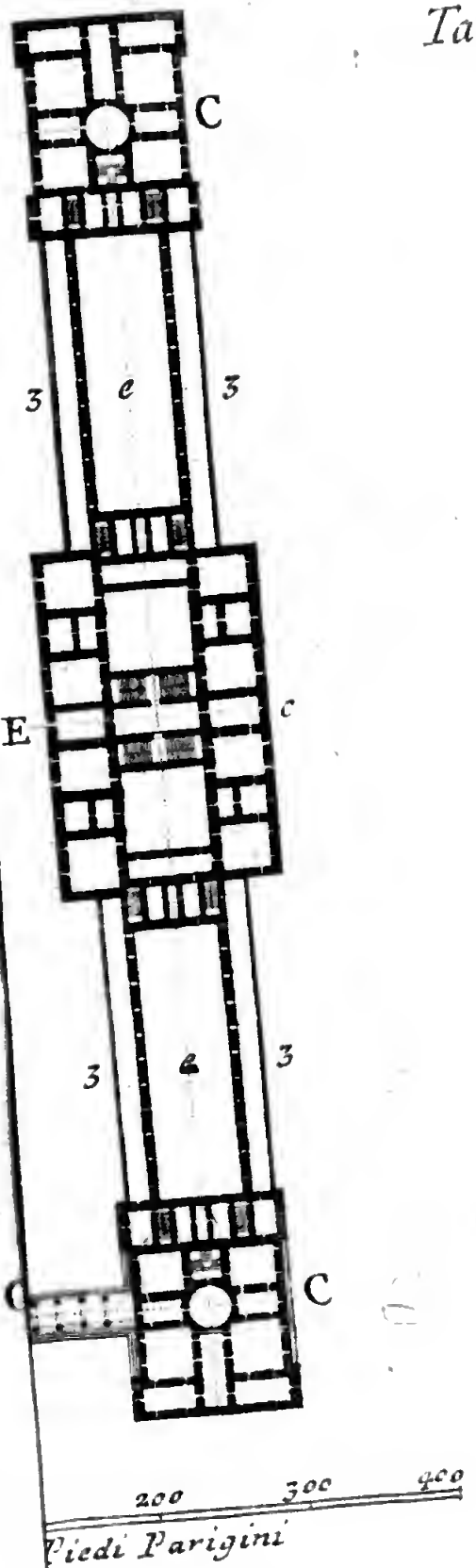
1 PRospetto verso la Scena, dove si vede la forma delle due Volte differenti.
2 Spaccato preso sopra il diametro del circolo, che rappresenta il prospetto delle Logge e della Scalinata. Le prime ringhiere tagliano l' ordine delle colonne: piccolo difetto, che viene ben risarcito dall' acquisto di un sito vantaggioso per gli Spettatori, e dalla corrispondenza dell' appartamento interiore.
3 Spaccato per lungo di tutto l' intero Edificio.

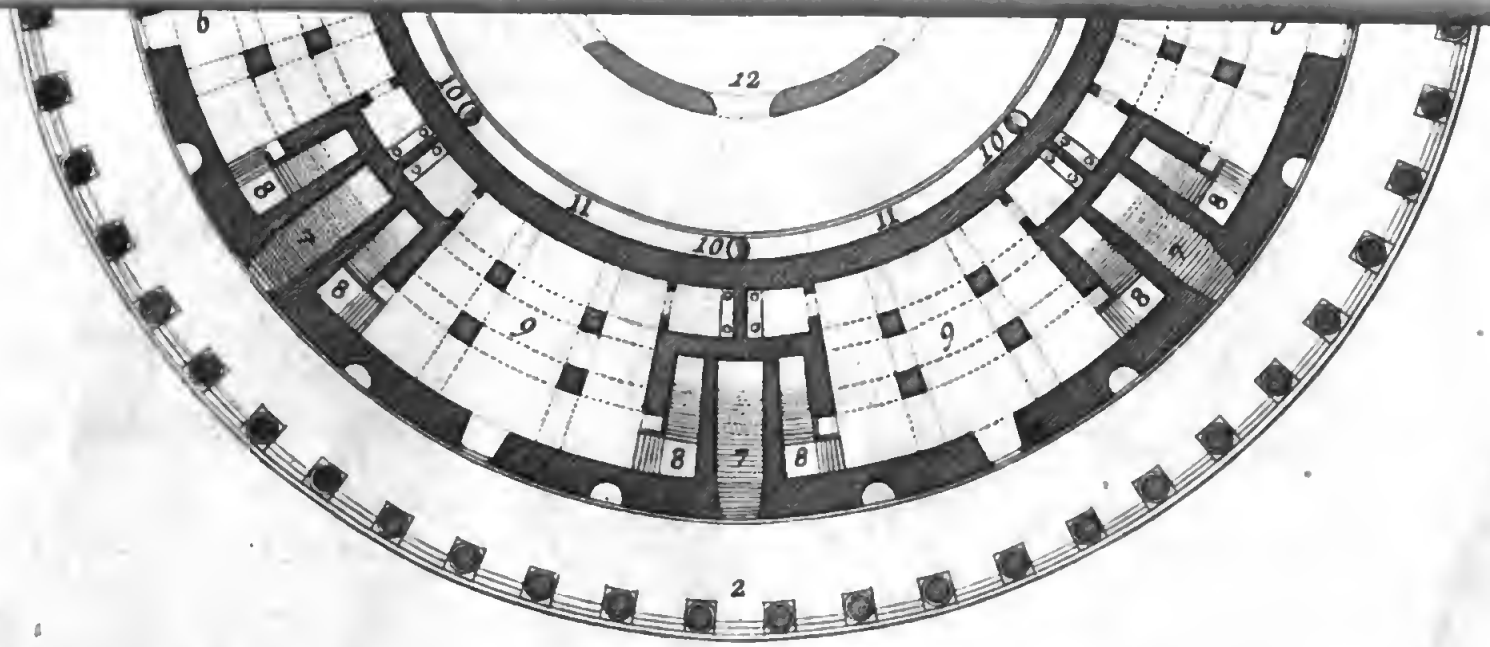
T A V. VI.

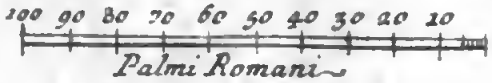
Elevazioni esteriori.

1 ELevazione del prospetto principale.
2 Elevazione di uno de' tre lati.

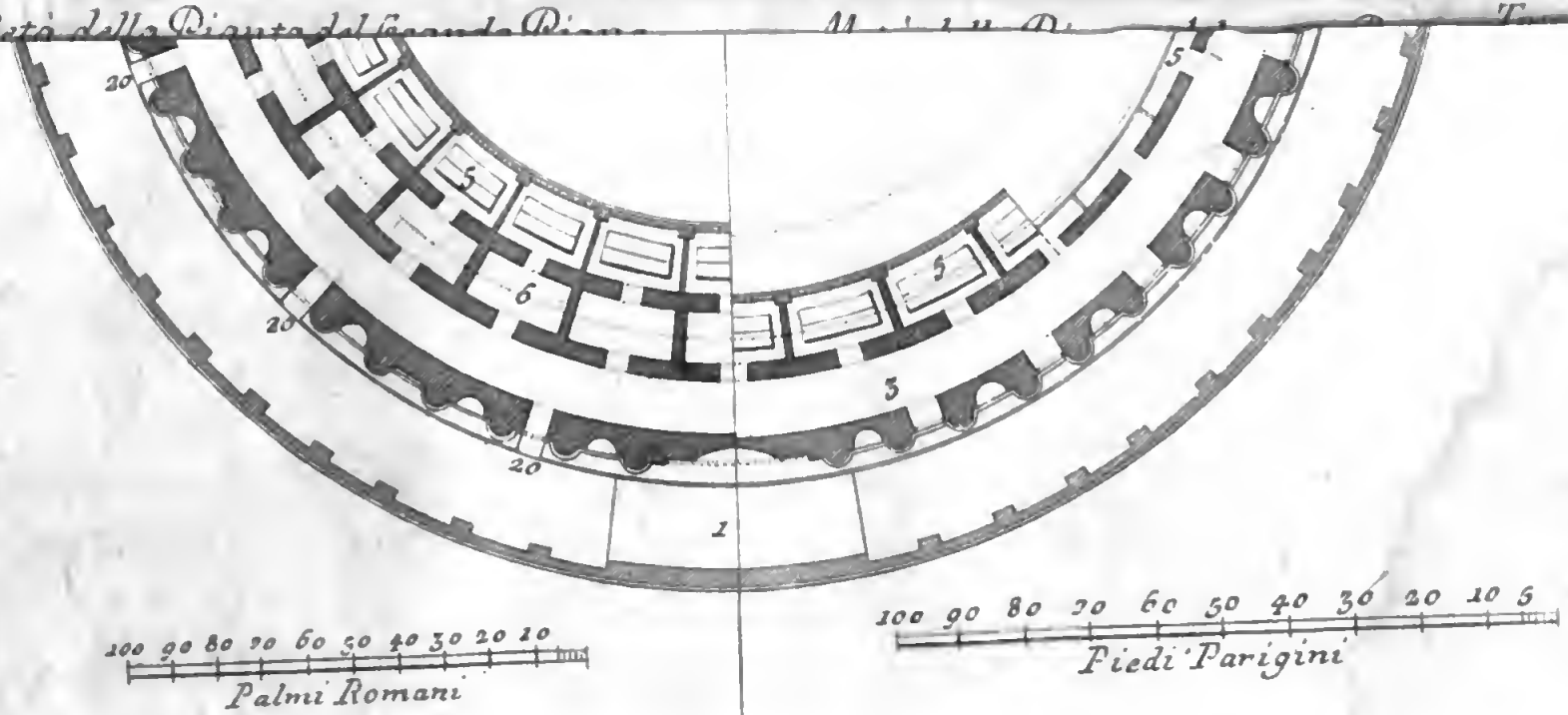
Tav. I.



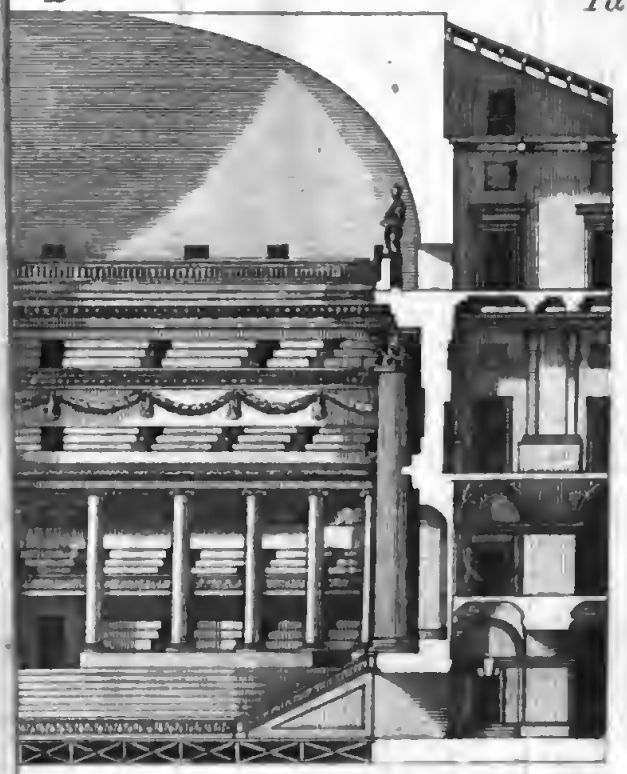

2
7
8
8
9
9
8
8
4
8
6
11
11
10
10
10
12

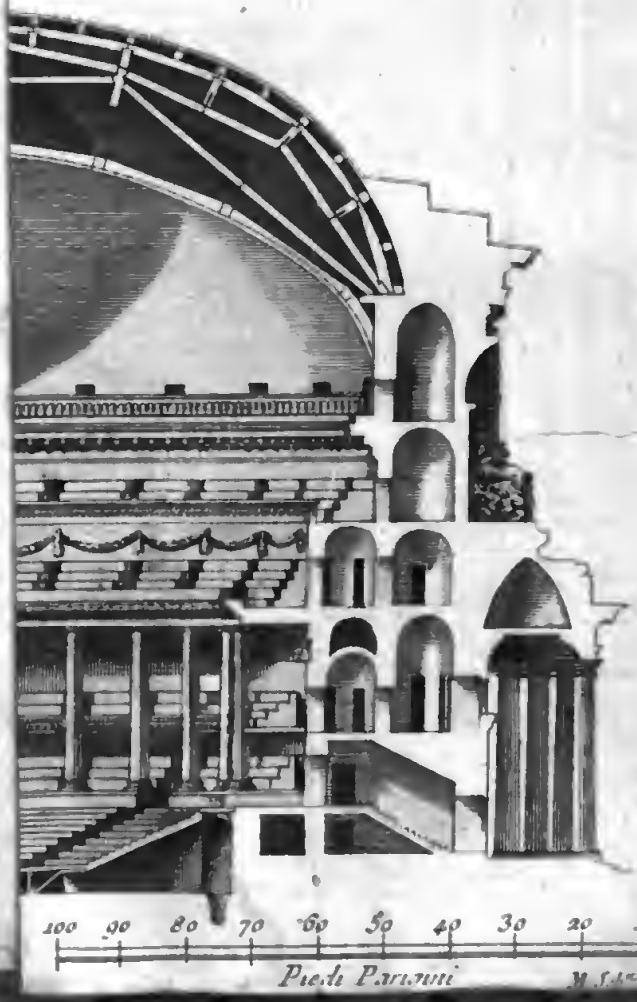

100 90 80 70 60 50 40 30 20 10
Palmi Romani


100 90 80 70 60 50 40 30 20 10 5
Piedi Parigini

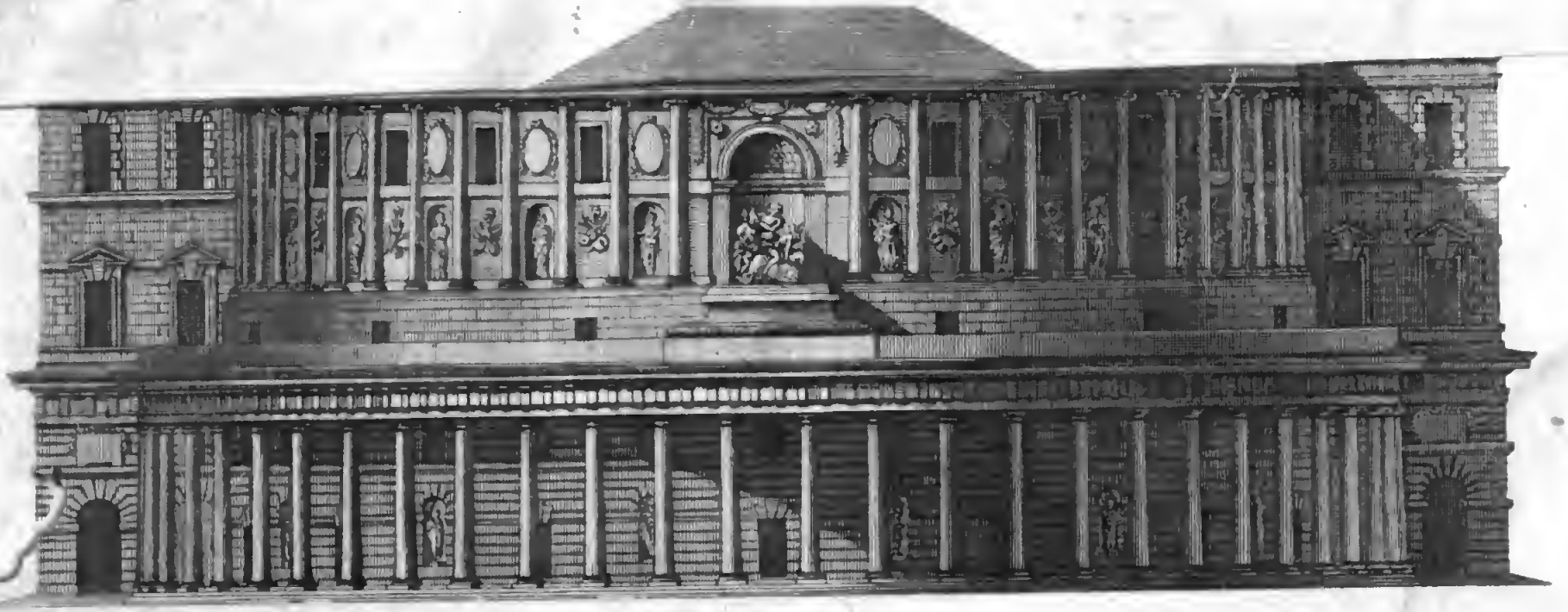

20
5
6
20
5
5
20
1
100 90 80 70 60 50 40 30 20 10
Palmi Romani
100 90 80 70 60 50 40 30 20 10 5
Piedi Parigini

Tav. V.





2



5 10 20 30 40 50 60 70 80 90 100
Palmi Romani

5 10 20 30 40 50 60 70 80 90 100
Piedi Parigini